مواقف بين الشعر والنقد

الدكتور يوسف خليف



الـكـتـاب : مواقف بين الشعر والنقد

المؤلـف : د. يوسف خليف

رقم الإيداع : ٢٠٠٣/١٨٢٠١

تاريخ النشر : ٢٠٠٥

الترقيم الدولى : I. S. B. N. 977 - 215 - 749 - 7

الـنـاشـر : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
شركة ذات مسئولية محدودة

الإدارة والمطابع : ١٢ شارع نوبار لاظوغلى (القاهرة)

ت : ٧٩٤٢٠٧٩ فاكس ٧٩٥٤٣٢٤

الـتـوزيـع : دار غريب ٣،١ شارع كامل صدقى الفجالة – القاهرة

ت ٥٩٠٢١٠٧ – ٥٩١٧٩٥٩

إدارة التسويق والمعرض الدائم : ١٢٨ شارع مصطفى النحاس مدينة نصر – الدور الأول

ت ٢٧٣٨١٤٢ – ٢٧٣٨١٤٣



تقـديـم وتحيــة

هذه طائفة منتقاة من أوراق أعدَّها المرحوم الدكتور يوسف خليف - على مراحل مختلفة من كتاباته . وكان قد دفع ببعض منها إلى مجلة الشعر المصرية ، وبعض آخر نشرته الصحف القومية . فإذا به يرصد من خلال أولها طموحًا راح يحلم به طويلاً حول إمكانية التأصيل والتتبع لمسار قصة الشعر العربى ، على غرار ما نهض به مؤلفو قصة الفلسفة ، وقصة الأدب فى العالم ، ولكن القدر لم يمهله ، فظلت كتاباته مجرد مشروع لم يتم . وظلت الفكرة مجرد لحن لم يكتمل .

ولم تكن هذه الأوراق جديدة علىّ ، فقد اتصلت بها ، فى مراحل صدورها ، وكثيرًا ما تأملتها ، وتوقفت عند محتواها الفكرى ، ولكنى فى المرحلة الراهنة لم أشأ أثرة النفس بالاحتفاظ بها باعتبارها جزءا من تراث أستاذى وأبى ، بقدر ما آثرت نشرها وإذاعتها بين طلابه وأبنائه ومريديه - وهم كُثر - لعلها تظل كاشفة عن بقايا أضواء من جوانب فكره الذى طالما أصَّل له بينهم ، معبرة عن نظريته التى صدر عنها نظرًا وتطبيقًا ، وخاصة أن مجال التطبيق لديه قد أخذ بُعْدَين متعانقين حين تعلق أحدهما بدراسته وأبحاثه فى التأريخ لأدبنا العربى القديم ، والآخر ما أبرزه إبداعه الشعرى عبر ديوانه « نداء القمم » .

واستوقفتنى ملامح الطرافة والجدة فى هذه الأوراق المنتقاة باعتبارها استمرارًا فى الكشف عن رؤية ، وانعكاسًا لموقف ، وتحديدًا لمنهج واضح الخطى ، صحيح الأداء ، حرص عليه المرحوم مرارًا ، فبدا شديد الالتصاق من خلاله بالتراث،

صدورًا عنه ، واعتدادًا به ، حتى صار واحدًا من حراسه وحماته ، إلى جانب معاصرته للمناهج الجديدة التى وعاها ، ودعا مرارًا إلى ضرورة الاتصال بها ، والاطلاع عليها ، وتأمل أبعادها ومراميها ، دون قصد إلى حتمية الأخذ بها لمجرد التغريب ، ولكنها كانت الدعوة إلى الانفتاح الفكرى بقصد الإفادة من كل موجب وجديد يمكن من خلاله إثراء حياتنا الثقافية عامة ، وتنشيط حركتنا الأدبية على وجه الخصوص ، مع التأكيد على أصالة هويتنا العربية ماثلة فى جذور ثقافتنا الممتدة عبر عصور أدبنا المتوالية إبداعًا ونقدًا .

من هنا كان القسم الأول متعلقا بما بدأ به المرحوم حواره حول قصة الشعر العربى ، وكان يأمل أن يستكملها بدءا من صراعات المهلهل بن ربيعة ، ووصولاً بها إلى فلسفة أبى العلاء ، وكان يعتزم إصدارها فى أجزاء تغطى تلك المساحات الزمانية المتباعدة .

أما وأن القصة - قصة الشعر - التى بدأها ما زالت تحبو فى مهدها فقد آثرت أن أطرح ما كتبه ونشر منها فى أعداد من مجلة الشعر عبر فصولها التى صنفها تحت نفس المسمى ، وإلى جواره قمت بانتقاء خاص لبعض من مقالاته حول مشكلات الشعر المعاصر ، وأزمة النقد الذى كان هو نفسه واحدًا من أقطابه يحس مشكلات الشعراء ويعيش فكرهم وتتجلى لديه توجهاتهم ، فكان له إسهامه فى الكشف عن طبيعة المرحلة ، كما كانت له دعوته المتميزة إلى حتمية المعاصرة دون تنكر للتراث ، أو عقوق ظالم يمس قيمة ما تركه السلف إلا أن يقتل بحثا ومناقشة وحوارًا وجدلاً وعرضًا .

واستكمالا للصورة المنهجية لمجمل هذه الأوراق رأيت أن أضم إليها خلاصة بحثه الذى أعده ضمن نشاطه الأدبى فى احتفالات البابطين بذكرى البارودى ، وقد اختار له عنوان « التراث والمعاصرة » وكأنما شاء من خلاله أن يحكىَ شخصه، وأن يعكس موقفه صراحة بين أصالة حس الموروث الذى ترسخ فى نفسه وترسب فى وجدانه ، فراح يذود عنه ويتبنى قضاياه ، وَبيَّنَ واقعية المناهج الجديدة التى رحب

بها فى سبيل إثراء ساحة حركة الفكر المعاصر ، فكان بحثه حول البارودى بمثابة منعطف كاشف عن جوهر رؤيته ، وصورة محكمة لمنهجية فكره في معالجة قضايا شعرنا وشعرائنا انطلاقا من المنهج العلمى الذى يتوخى الدقة فى استكشاف العلاقات الخارجية للنص . موضوع الإبداع ، بمبدعه وموضوعه ومجتمعه باعتبار الشعر نوعًا أدبيا كاشفًا عن تجارب الشعراء ، وملابسات المواقف التاريخية وظروف البيئات التى عاشوا فيها ، إلى جانب اعتداده بالدرس الفنى العميق لإبداع الشعراء ، وكأنما قصد قصدًا إلى اصطناع تلك المزاوجة الفعالة بين المنهجين العلمى والفنى ، وهو ما يتكشف للقارئ حال توقفه عند الشاهد الشعرى ، فى أى من دراساته ، وكيف يتعامل معه تحليلاً وتقويمًا من خلال توافق منضبط واتساق مؤكد بين المنهجين ، ولعل مرد هذه الدقة يعود بنا إلى مقومات الفكر التراثى الذى مَثَّل مقوما أساسيا من مقومات تكوين الدكتور خليف سواء فى مرحلة النشأة أو فى مرحلة التخصص التى اطَّلع فيها على مصادرنا التراثية فنهل منها ، ودرس على أساس من مادتها ومعطياتها ما عرض له وحَّلله مرارًا ، إلى جانب مرحلة الإبداع التى اقترب فيها من واقع شعرائه التراثيين من جانب ، ومن عالم شعراء جيله من جانب آخر ، وهو ما حكته مقدمته النقدية الطويلة التى صدّر بها ديوانه .

أتمنى أن تمثل هذه الأوراق حلقة تواصل علمى طيب بين القارئ وبين بقية دراسات الدكتور خليف التى أرَّخ من خلال بعضها لعصور شعرنا القديم ، واتخذ فى بعضها الآخر موقف الناقد الذى يحلل النص ويفسر مقوماته ، ويحكم له أو عليه من منظور منهجيته المحكمة التى لم يتخلّ عنها إزاء أى من الأعمال التى تناولتها كتبه وأبحاثه المختلفة .

نسأل الله العلى القدير له رحمة واسعة ، وأن ينفع أبناءه بعلمه ، فهو سبحانه، نعم المولى ونعم النصير .

مى يوسف خليف

القاهرة ١٩٩٥

القســم الأول

فصول
من قصة الشعر العربى

الفصـل الأول

منذ أكثر من خمسة عشر قرنا من الزمان بدأ الشعر العربى رحلته فى الحياة بداية غامضة مجهولة لا تسعفنا نصوص ثابتة ولا وثائق يقينية على تحديد تاريخها تحديدًا دقيقًا، ولا تحديد شكلها الأدبى تحديدًا حاسمًا . فليس بين أيدينا تحديد لهذا التاريخ إلا ما ذكره الجاحظ من أن الشعر العربى (حديث الميلاد صغير السن) وأن مولده كان قبل ظهور الإسلام بقرن ونصف قرن . أو على أبعد تقدير بقرنين من الزمان . وإذا كان الإسلام قد ظهر مع مطالع القرن السابع الميلادى فإن هذا التحديد يعود بنا إلى منتصف القرن الخامس أو على أبعد تقدير إلى بدايته . وهو تاريخ يجعلنا نقترب من الفترة التى اشتعلت فيها نيران حرب البسوس بين قبيلتى بكر وتغلب فى النصف الثانى من القرن الخامس ، و هى الحرب التى يقال أنها استمرت أربعين سنة حتى بداية القرن السادس ، والتى يذهب الباحثون إلى أنها هى التى شهدت أولية الشعر العربى ، وأظهرت الطلائع المبكرة من رواد هذا الشعر، ومن المعروف أن المهلهل بن ربيعة بطل هذه الحرب الذى اقترن اسمه بها هو الرائد الأول الذى أعطى القصيدة العربية صورتها المعروفة وشكلها التقليدى ، أو كما يقول القدماء . أول من هلهل القصيدة العربية وأطالها . ومن هنا جاء لقبه الذى عرف به، وقديما قال الأصمعى أنه « أول من تروى له كلمة تبلغ ثلاثين بيتا من الشعر » ومن قبل الأصمعى قال الفرزدق وهو يعدد أسماء النوابغ الذين وهبوا له قصائده «ومهلهل الشعراء ذاك الأول » .

وحين نعود إلى هذه المرحلة من تاريخ الجزيرة العربية نلاحظ أن القصيدة العربية التى وصلت إلينا منها قصيدة ناضجة مكتملة استقامت لها موسيقاها العروضية ، واستقر لها نظام ثابت من القافية ، وتكاملت لها مقوماتها وتقاليدها

الفنية ، بحيث يصعب القول بأن هذه القصيدة هى البداية الأولى للشعر العربى ، أو أنها تمثل الأولية المبكرة له ، فليس من اليسير أن نتصور أن تكون البداية على هذه الصورة الناضجة المكتملة ، وإنما لابد أن تكون قد سبقتها محاولات وتجارب عكف عليها الرواد الأوائل من الشعراء القدماء الذين حاولوا أن يؤصلوا هذه التقاليد والمقومات ، وأن يصلوا بالعمل الفنى إلى هذه الصورة الناضجة المكتملة التى نراها عند شعراء عصر البسوس .

وليس بين أيدينا صورة واضحة عن طبيعة هذه المحاولات والتجارب المبكرة التى قام بها أولئك الرواد الذين سبقوا عصر البسوس ، وإنما أمامنا صورة غامضة مضطربة ، تغشيها غيوم متكاثفة تحجب الرؤية ، وترد البصر ، وتنتشر بها فروض وظنون لا تنتهى بنا إلى يقين نطمئن إليه .

فقد ذهب العلماء العرب القدماء منذ عصر التدوين في القرن الثانى الهجرى إلى أن الشعر العربى بدأ فى صورة مقطوعات قصيرة وأبيات قليلة العدد يرتجلها الشاعر فى مناسبات طارئة ليعبر بها عن انطباعات سريعة مؤقتة ، كما يقول أبو عمرو بن العلاء ، فيما يرويه عنه ابن سلام وابن قتيبة: « لم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات القليلة يقولها الرجل فى حادثة أو عند حدوث الحاجة. ثم أخذ الشعراء يمدون من طاقاتهم الفنية . فيطيلون من مقطوعاتهم ، ويزيدون من عدد أبياتهم ، حتى ظهرت القصيدة الطويلة فى مرحلة متأخرة قبل ظهور الإسلام بقليل». وفى المصادر العربية القديمة إشارات إلى هذه المحاولات والتجارب المبكرة نراها فى أحاديث الرواة عن « قديم الشعر » أو عن « أوائل الشعراء » ويذهب بعض المستشرقين ومن يتابعهم من الباحثين العرب إلى أن الشعر العربى بدأ رجزًا كان يتردد على ألسنة العرب فى صورة مرتجلة فى مناسبات الحياة اليومية المختلفة التى تستدعى ارتجال الشعر ، ولكنهم يختلفون بعد ذلك حول هذا الرجز كيف كانت نشأته ؟ ؛ فمنهم من يذهب إلى أنه نشأ مرتبطًا بحداء الإبل ، متسقا مع حركاتها الرتيبة المطردة فوق الرمال ، ومنهم من يذهب إلى أنه ظهر متطورًا من السجع الذى

كان كهان العصر الجاهلى يصوغون كلامهم وأقوالهم فيه ، والذى يعد أقدم القوالب الفنية التى عرفها العرب ، وهو مذهب يطمئن إليه بروكلمان اطمئنانا شديدًا .

فنحن - إذن - أمام نظريتين تحاولان تفسير الموقف: نظرية قديمة ترددت الإشارة إليها فى المصادر العربية منذ عصر التدوين ، ونظرية حديثة أخذت تظهر فى دراسات الباحثين المحدثين ، وهما نظريتان متباعدتان تباعدا شديدا يرجع إلى أنهما تفسران الموقف من خلال مجموعتين مختلفتين من النصوص، ترجعان - كما سنرى - إلى مرحليتن مختلفتين من المراحل التى مَرَّ بها شعرنا العربى القديم .

ومنذ البداية نستطيع أن نلاحظ أن النظرية القديمة ليست حلا للمشكلة - ولا محاولة لحلها - ولكنها - فى وضعها الصحيح - محاولة لتفسير واقع هو - فى كثير من جوانبه - واقع زائف لا أصل له . فمجموعة النصوص التى يتخذ منها القدماء صورة لأولية الشعر العربى مجموعة يحيط بها الشك والاتهام ، وأكثرها منتحل موضوع صنعه الرواة فى عصر التدوين من أجل تفسير بعض المرويات الشعبية فى مراحل غامضة مجهولة من تاريخها ، أو من أجل تفسير أسماء بعض الأشخاص وما جرى على ألسنتهم من أمثال وحكم ، وما تناثر حول شخصياتهم من قصص وأساطير، أريد بها - قبل كل شىء - إلى التسلية والسمر وادعاء العلم والرواية . ويكفى أن نلاحظ - تأكيدًا لذلك - أن بعض هذه النصوص يرجع به الرواة إلى عصور سحيقة من تاريخ الجزيرة العربية ، وينسبونه إلى شعراء موغلين فى القدم ممن عَمَّروا - فى زعمهم - قرونا متطاولة يمتد بعضها إلى خمسة قرون ، بل إن بعضها يرتفع إلى سبعة قرون أو تسعة قبل ظهور الإسلام .

وهذا كله من باب الأساطير التى لا يؤيدها دليل تاريخى صحيح ، بل على العكس ، تنقضها قضية ظهور الفصحى فى الجزيرة العربية ، وهى اللغة التى نظمت فيها هذه النصوص ، فلم تكن هذه الفصحى قد ظهرت بعد فى هذه العصور السحيقة الموغلة فى القدم .

وحتى لو قبلنا بعض ما يرويه هؤلاء الرواة من « قديم الشعر » وبعض ما ينسبونه إلى « أوائل الشعراء » مما اطمأنوا إليه وصححوا نسبته إلى أصحابه ، فإننا لا نستطيع أن نذهب معهم إلى أن هذه النصوص الصحيحة تمثل أولية الشعر العربى ، لأنها - فى الحقيقة - إنما تمثل مرحلة من مراحل تطور هذا الشعر ، وهى حقيقة تظل معها المشكلة قائمة ، ويظل السؤال واردًا : كيف كانت البداية التى مهدت لهذه المرحلة ؟ وكيف تحقق لهؤلاء الشعراء هذا المستوى الفنى الذى تمثله هذه النصوص ، والذى لا يمكن أن يكون مستوى البداية ؟ وكيف استقامت لهم هذه الصورة الدقيقة من اصطناع الوزن والقافية التى تدل على وجود محاولات سابقة من أجل الوصول إليها ؟ أو - بعبارة أخرى - كيف توصل هؤلاء الشعراء إلى فكرة «البيت» ؟

وأما النظرية الحديثة فمع أن بعض الباحثين لا يطمئنون إليها . ويرون أنها مجرد فرض يعوزه الدليل الذى يثبته ، وتنقصه الوثائق التى تؤكده ، وأن شيوع الرجز لا يعنى قدمه ولا سبقه للأوزان الأخرى ، ففى ظنى أننا نستطيع أن نرى فيها أساسًا صالحًا لحل المشكلة ، ونتخذ منها قاعدة سليمة لتصور الموقف وتتبع الطريق الذى سلكه الشعر العربى منذ البداية . أو - على أقل تقدير - للاقتراب من الحقيقة الضائعة المجهولة ، التى طوتها رمال الصحراء منذ أكثر من خمسة عشر قرنا من الزمان .

ومنذ البداية لابد من أن نسجل حقيقة لا شك فيها ، وهى أن الرجز قديم فى تاريخ الشعر العربى ، وأنه كان الفن الشعبى الذى عرفه المجتمع الجاهلى منذ عصور بعيدة ، والذى ترددت أنغامه على ألسنة الشعب العربى فى مجالات حياته اليومية المختلفة : فى حُداء الإبل ، وفى التلبية فى مواسم الحج ، وفى أثناء القتال، وفى الخصومات والمفاخرات القبلية ، وفى هدهدة الصغار ، وفى حفر الآبار واستقاء المياه ونصب الخيام ، ونحو ذلك من الأعمال اليومية التى لا تنتهى . والنصوص التى وصلت إلينا منه تؤكد حقيقتين لا شك فيهما : تؤكد قدمه فى تاريخ

الجزيرة العربية من ناحية ، وتؤكد ارتباطه بحياة الشعب العربى فى جوانبها المختلفة من ناحية أخرى . والحقيقة الثانية تبدو - حين نتأملها - تأكيدا للحقيقة الأولى ، فارتباط الرجز بالحياة الشعبية فى شتى مجالاتها يؤكد قدمه فى حياة الشعب العربى ، وكل من تتبع حركة الرجز فى المجتمع الجاهلى يلاحظ أنه ارتبط بطائفة من الأعمال التى تشكل القاعدة الأساسية فى حياة القبائل اليومية كحداء الإبل ، ومتح الماء من الآبار ، ونصب الخيام وحفر الخنادق حولها، كما ارتبط أيضًا بالحياة الدينية على نحو ما نرى فى تلبيات القبائل فى مواسم الحج المقدسة. ولولا قضية اللغة وتاريخ ظهورها فى الجزيرة العربية ، وما يتصل به من ظهور الفصحى فى مرحلة متأخرة من تاريخها ، لاستحسنًّا لأنفسنا القول بأن الرجز ظهر منذ أن ظهرت الحياة فى هذه الجزيرة ، وهو قول قد يؤكد ما يذهب إليه بعض المستشرقين من أن هذا الوزن الشعرى عرفته الشعوب السامية الأخرى التى عاصرت العرب ، والتى ترجع جميعًا إلى أصل واحد .

ولكن المسألة هى : كيف ظهر الرجز فى اللغة العربية ؟ أو بعبارة أخرى : كيف اهتدى الشعب العربى إلى هذه الصورة من الفن الشعبى ؟ وهى مسألة ليس من اليسير أن ننتهى فيها إلى نتيجة حاسمة ، وإنما كل ما نستطيع أن ننتهى إليه مجموعة من الفروض لا تصل إلى درجة اليقين. ولعل أقرب هذه الفروض إلى الواقع أن الرجز نشأ متطورًا من « سجع الكهان » . فهو أقرب قالب فنى له فى بنائه الشكلى ، فكل منهما سطور متعاقبة موحدة القافية تلتزم الوزن فى الرجز وتخلو منه فى السجع ، ولولا الوزن لكان الرجز سجعا ، ولعل ارتباط الرجز بالتلبية فى مواسم الحج وارتباط السجع بالكهانة يؤكدان الارتباط بين هاتين الصورتين اللتين تعدان من أقدم الصور الفنية فى تاريخ اللغة العربية . وأيضا فقد وردت بعض تلبيات القبائل بالسجع ، مما يرجح الفكرة التي نذهب إليها من أن الرجز والسجع اختلط أمرهما فى أذهان العرب القدماء ، وأن كليهما ارتبط عندهم بالحياة الدينية ، أو - ولنكن أشد جرأة - أن كليهما نشأ فى ظل الحياة الوثنية - ولعل شيئا من ذلك هو الذى جعل العرب يتهمون النبى ﷺ فى أول عهدهم بالقرآن بأنه شاعر تارة ، وكاهن تارة

أخرى ، وليس من شك فى أنهم كانوا يقصدون بالشعر هنا الرجز ، لأن القصيدة كان لها شكلها المعروف الذى لا يمكن أن يختلط عليهم .

والظاهرة التى تلفت النظر ، والتى لها دلالة كبيرة فيما نحن بصدده من حديث عن أولية الشعر الجاهلى ، أن طائفة من هذه التلبيات الدينية وردت سجعًا ، ولكنه ليس سجعًا خالصا ، ففيها سطور تتراءى كأنها سطور من الرجز لم تكتمل لها موسيقاها العروضية ، وكأنها محاولات للوصول إلى الصورة الموسيقية الدقيقة لهذا الوزن ، أو تجارب لاستكشاف الطريق إليه ، فبعضها لا يحتاج إلى أكثر من حذف حرف أو زيادة حرف ، أو تعديل كلمة حتى تستقيم له موسيقاه العروضية ، وليس من شك فى أن هذه النصوص تمثل مرحلة الانتقال من السجع إلى الرجز . وواضح أننا لسنا بحاجة إلى أن نثبت أنها محاولات قديمة موغلة فى القدم، فالحج قديم منذ أن رفع إبراهيم القواعد من البيت وإسماعيل ، ولكن ليس معنى هذا أننا نرجع بهذه المحاولات إلى هذا التاريخ البعيد ، فهذا لا يستقيم مع قضية اللغة وتاريخ ظهورها فى الجزيرة العربية . و ربما نستطيع – ولنكن أشد جرأة مرة أخرى – أن نردها إلى بدء ظهور الوثنية فى جزيرة العرب ، وقد نجد تأييدا لذلك فى خبر يرويه ابن الكلبى فى كتابه « الأصنام » و هو يتحدث عن بداية الوثنية بين العرب من أن عمرو بن لحى الكاهن كان له رئى من الجن ، فقال له يومًا : « عجل بالمسير والظعن فى تهامة ، بالسعد والسلامة » فقال عمرو : « جير ولا إقامة » ، فقال الرئى : « أيت ضف جدة . تجد فيه أصنامًا معدة . فأوردها تهامًا ولا تهاب . ثم ادع العرب إلى عبادتها تجاب » وهو خبر يعطينا صورة لهذا التداخل أو الاختلاط بين السجع والرجز الذى نظن أنه يرجع إلى بداية ظهور الوثنية فى الجزيرة العربية ، وليس يعنينا أن يكون هذا الخبر موضوعًا أو مصنوعا فهو – على كل حال – يصور ما استقر فى أذهان الرواة عن أسلوب سجع الكهان فى هذا العصر البعيد .

ظهرت هذه المحاولات فى هذا التاريخ البعيد ، ثم أخذت تستقيم على ألسنة الشعب العربى حين ارتبطت بحياته الشعبية ، وفى أغلب الظن أن هذا الارتباط

كان عن طريق الغناء ، وربما كانت البداية مع حداء الإبل حين أحس الحداة ذلك الاتساق بين حركة أخفاف الإبل على الرمال ، تلك الحركة الرتيبة المطردة ، وبين موسيقى الرجز التى تتوالى وحداتها الصوتية فى رتابة وإطراد .

وأخذت الإيقاعات الموسيقية تتضح ، وأصبحنا أمام شطور من الرجز مستقيمة الوزن تكاملت لها قيمتها الصوتية ، واعتدلت فيها مقوماتها الموسيقية ، وفى النصوص الكثيرة التى احتفظت بها المصادر العربية نرى صورة قوية لهذا التطور الموسيقى الذى أصاب الرجز على ألسنة الشعب العربى الذى يملك القدرة الفطرية على هذا التطوير ، والذى يسرت له سليقته السليمة تقويم ما اختل من قيمه الصوتية ، وإقامة ما انحرف من مقوماته الموسيقية .

على هذا النحو استقامت الصورة الموسيقية الدقيقة لبحر الرجز، واستقر القالب الصوتى له . ثم ساعدت طبيعته الموسيقية، وسهولة النظم فيه ، وقرب متناوله من الشعراء ، وطواعيته للتشكيل ، على ذيوعه وانتشاره حتى أصبح الفن الشعبى الذى يتغنى به أفراد الشعب العربى فى حياتهم اليومية . ثم أخذت بعض التعديلات الصوتية تدخل على وحداته الموسيقية مؤذنة بظهور أوزان جديدة ، وفى أغلب الظن أنها أوزان البحور ذوات التفعيلة الواحدة ، وربما كان « الكامل » هو أول هذه الأوزان ظهورًا بعد الرجز ، أو - بتعبير أدق - انبثاقا منه ، فهو أقرب بحور الشعر العربى إليه . فليس بين تفعيلة الرجز « مستفعلن » وتفعيلة الكامل «متفاعلن» إلا تحول المقطع الصوتى الأول من سبب خفيف إلى سبب ثقيل ، ومن هنا يختلط البحران إذا دخل الخبن تفعيلات الكامل كلها ، وتوالى ظهور البحور ، وكثرت التشكيلات الموسيقية وتعقدت حتى تكامل للعرب هذا الرصيد الضخم من الأوزان، فظهرت فكرة « البيت » ثم ظهرت « المقطوعة » التى كانت المقدمة الطبيعية لظهور «القصيدة» بعد ذلك .

على أساس هذا التصور للطريق الذى سلكه الشعر العربى من نقطة البداية الغامضة إلى مرحلة القصيدة التى تأخذ عندها معالم الطريق فى الوضوح ،

نستطيع أن نقترب من الحقيقة التاريخية التائهة بين أستار الزمن (المتكاثفة) التى طوتها رمال الصحراء ، والتى تأخذ فى التكشف ونحن نقترب من عصر البسوس.
لقد بدأ الشعر العربى رجزًا مرتبطًا بحياة الشعب العربى اليومية ، ومن الرجز تولدت تشكيلات موسيقية جديدة آذنت بظهور فكرة البيت التى كانت بدورها إيذانًا بظهور المقطوعة، ثم أخذت المقطوعة تتطور - خاضعة لسنة التطور الحتمية - حتى ظهرت القصيدة الطويلة فى عصر البسوس على أيدى تلك الطليعة المبدعة من شعراء هذا العصر : المهلهل بن ربيعة ، والحارث بن عباد ، والفند الزمانى ، وجليلة البكرية ، وغيرهم من الرواد الأوائل الذين تأخذ الصورة عندهم فى الوضوح مؤذنة ببداية عصر التاريخ الأدبى الصحيح للشعر العربى .

ولكننا - مع ذلك - لا نملك أن نقول : هذه هى الحقيقة التاريخية التى لا شك فيها ، فكل ما نملكه أن نقول : لعلها الحقيقة لأن الحقيقة التاريخية لا تثبتها إلا نصوص بقينية أو وثائق ثابتة ، أما الفروض والاحتمالات فلا تكفى لإثباتها . وقديما قال عمرو بن شبة تلميذ الناقد العربى المعروف محمد بن سلام « للشعر والشعراء أول لا يوقف عليه » ، وحديثا يقول بروكلمان : « لا تستطيع رواية مأثورة أن تقدم لنا خبرًا صحيحًا عن أولية الشعر » .

حين نعود إلى الطريق الذى سلكه الشعر العربى من بدايته نلاحظ أن النصوص التى وصلت إلينا من عصر ما قبل التاريخ الأدبى ، وهو العصر الذى شهد مرحلة الرجز ومرحلة المقطوعة ، نصوص تظهر فيها لهجات القبائل المختلفة التى ينتمى إليها أصحابها ، وبخاصة نصوص الرجز الذى احتفظ - بسبب شعبيته - بلهجات هذه القبائل، فقد كان الرجز - كما رأينا - فنا شعبيا ، ولكنه لم يكن - فى الواقع - فنا شعبيا على مستوى الجزيرة كلها ، وإنما كان فنا شعبيا على مستوى القبيلة أو - بعبارة أخرى - كان فنا محليا لا يكاد يتجاوز نطاق القبيلة .

ومن هنا احتفظ بكثير من لهجات القبائل وخصائصها المميزة لها ، فكان بهذا مادة طيبة وحقلاً خصبا للغويين والنحاة يجدون فيه شواهدهم على لهجات القبائل،

ونوادر اللغة وغريبها ، وما شذ على القواعد العامة التى أخضعوا لها النحو العربى ، وحقا كانت بعض نصوص هذا الرجز القديم تبدو كأنها قطع أثرية نادرة من التى يعثر عليها علماء الآثار فى حفرياتهم ، ولعل فى هذا مايؤكد صحة هذه النصوص وبعدها عن شبهة الوضع والانتحال ، على العكس من المقطوعات التى وصلت إلينا من هذا العصر والتى يبدو أن ألسنة الرواة وأقلامهم فى عصر التدوين أدخلت عليها بعض التعديلات اللغوية التى أخضعتها للغة « موحدة » أهدرت منها لهجات القبائل - إن لم تكن قد اخترعتها اختراعًا، ووضعتها وضعًا على ألسنة أولئك الشعراء الذين أطلقوا عليهم « أوائل الشعراء » - .

أما حين يتقدم بنا الطريق لنضع أقدامنا على بداية عصر التاريخ الأدبى الصحيح ، فإننا نلاحظ أن النصوص الشعرية التى وصلت إلينا من هذا العصر - وهى نصوص منسوبة إلى شعراء ينتمون إلى قبائل مختلفة تمتد على طول الجزيرة وعرضها - نظمت كلها فى لغة متشابهة الخصائص اختفت منها اللهجات القبلية التى كنا نراها فى رجز العصر القديم ، وهى ظاهرة أثارت الشك فى أذهان القائلين بنظرية الانتحال فى الشعر الجاهلى ، حين اتهموا هذا الشعر بأنه مصنوع فى لغة إسلامية لا تمثل لهجات القبائل التى ينتمى إليها أصحابه ، ولكن النظرة الموضوعية للمسألة بعيدًا عن التعصب الذى يندفع فيه هؤلاء القائلون بنظرية الانتحال لا تنتهى بنا بصورة قاطعة إلى هذه النتيجة ، ولكنها تنتهى إلى التساؤل : أهذا الشعر موضوع حقا على الشعراء الجاهليين ، وضعه الرواة فى عصر التدوين ؟ أم أنه شعر جاهلى صحيح النسبة إلى أصحابه، وأن المسألة تحتاج إلى تفسير آخر ؟

الحقيقة التاريخية الثابتة التى غفل عنها الذين أثاروا الشك فى الشعر الجاهلى من هذه الناحية اللغوية هى أن القرن الخامس الميلادى الذى شهد عصر التاريخ الأدبى الصحيح لهذا الشعر شهد تطورًا بعيد المدى فى تاريخ اللغة العربية ، وهو ظهور لغة أدبية موحدة ذابت فيها لهجات القبائل واختفت منها الفروق اللغوية التى تعددت بسببها هذه اللهجات ، وأصبحت هى اللغة التى اصطلح الشعراء من

شتى القبائل وفى مختلف أرجاء الجزيرة على اتخاذها لغة لشعرهم متسامين بها على لهجاتهم المحلية ، وكأنما شهدت الجزيرة العربية فى هذه المرحلة من تاريخها ظاهرة ازدواج لغوى تتمثل في وجود لغة محلية تصطنعها القبائل فى حياتها العامة ، ولغة أدبية موحدة يصطنعها الشعراء من شتى القبائل فى حياتهم الفنية .

ويختلف المستشرقون حول هذه اللغة الموحدة اختلافًا كبيرًا أكانت لهجة قبيلة معينة ارتفعت على لهجات القبائل الأخرى ، وفرضت نفسها على المجتمع الأدبى فى هذا العصر؟ أم كانت لهجة مركبة من لهجات مجموعة من القبائل تقل وجوه الاختلاف اللهجى بينها مما ساعد على التوحيد بينها ؟ أم أنها لغة فنية قائمة فوق اللهجات وإن غذتها جميع اللهجات ببعض خصائصها اللغوية ؟ ومن قبل المستشرقين بقرون طويلة اتفق اللغويون العرب على أن هذه اللغة هى لغة قريش التى نزل بها القرآن الكريم، وأن ذلك يرجع إلى أنها أفصح اللغات العربية وأصفاها وأصرحها وأبعدها عن خشونة البداوة من ناحية ، وعن التأثر بالمؤثرات الأجنبية من ناحية أخرى . والواقع أن هذا التطواف خلف القبائل العربية من أقصى الجزيرة إلى أقصاها يرمى بنا فى تيه سحيق يجعل الاهتداء إلى الحقيقة أمرًا صعبًا ، ويجعل الفصل فى القضية أمرًا عسيرًا . وفى رأيى أن النظرية العربية تقترب من الحقيقة اقترابًا شديدًا ، وأن هذه اللغة الموحدة ، كانت تهيئ الفرص لتصبح هذه اللغة هى اللغة الأدبية التى فرضت نفسها على المجتمع الجاهلى كله . فقد اجتمعت مجموعة من العوامل الدينية والاجتماعية والاقتصادية حول مكة أتاحت الفرصة لظهور هذه اللغة و فرض سلطانها على المجتمع الأدبى فى الجزيرة العربية كلها .

فى هذه المرحلة من تاريخ الجزيرة العربية ، وعلى وجه التحديد فى النصف الأول من القرن الخامس الميلادى ، نزل قصى مكة ومعه قبيلة قريش بعد أن أجلى خزاعة عنها ، وبدأت مكة عصرها الذهبى ، وراحت تقوم بدور البطولة على مسرح الجزيرة العربية ، وهو دور هيأته لها قبل كل شىء مكانتها الدينية ، فمنذ أن ظهرت الكعبة بها فى أيام إبراهيم وإسماعيل - عليهما السلام - وهى المدينة المقدسة

الأولى فى الجزيرة العربية ، وحتى بعد انتشار الوثنية بين القبائل العربية بعد أن حمل عمرو بن لحى الأصنام إلى الكعبة ونصبها فيها ومن حولها - ظلت مكة تحتل مكانتها الدينية نفسها ، فقد أصبحت المركز الدينى لهذه الوثنية ، تهفو إليها أفئدة العرب ، وتتعلق بها أبصارهم ، وتهوى إليها قوافلهم فى مواسم الحج ، وزاد من تعلق العرب وارتباطهم الروحى بها ما كانوا يرونه من تغلغل اليهودية والمسيحية فى بعض المناطق من جزيرتهم ، وهو تغلغل كان يثير فى نفوسهم شيئا من الريبة ، لأنه يأتى من قبل عناصر أجنبية غريبة عليهم ، فارتبطت هاتان الديانتان فى أذهانهم بأفكار سياسية ، وكأنهم استشعروا وراءهما محاولات للتغلغل السياسى ومد النفوذ الأجنبى إلى بلادهم : من الشرق حيث النفوذ الفارسى ، ومن الشمال حيث النفوذ البيزنطى، ومن الجنوب حيث النفوذ الحبشى ، ومن هنا كان فزعهم إلى المنطقة الغربية التى ظلت بمنأى عن النفود الأجنبى حيث مكة حامية الوثنية العربية ، وزاد من ارتفاع هذه المكانة التى كانت لمكة فى نفوس العرب ما كان من عجز الحملة الحبشية التى قادها أبرهة عن دخولها فيما بين سنتى ٥٧٠ م ، ٥٧١ م فى العام الذى عرف بين العرب بعام الفيل ، فمنذ هذا التاريخ ارتفع شأن مكة ، وزادت قداستها فى نفوس العرب ، وأصبحت المدينة الأولى فى جزيرتهم التى تتركز فى أيديها لا مقاليد الدين فحسب، وإنما مقاليد الدين والسياسة جميعًا ، بل أصبحت الرمز الخالد لحرية الجزيرة واستقلالها السياسى ، والأمل الحى المتجدد فى قدرتها على الوقوف فى وجه أعدائها المتربصين بها من كل جانب .

وإلى جانب هذا الدور القيادى الذى قامت به مكة على الصعيدين الدينى والسياسى قامت بدور آخر فى المجال الاقتصادى ، فلقد كانت بلاد العرب منذ أقدم عصورها التاريخية مسرحًا لحركة تجارية نشطة جعلت بعض المستشرقين يعدون العرب « حملة العالم القديم بين الشرق والغرب » . وكانت التجارة فى أول الأمر فى أيدى اليمنيين أصحاب الحضارة العريقة الموغلة فى القدم ، ثم أخذت أزمَّتها - مع بداية الضعف الذى أخذ يدب فى مملكة حمير منذ القرن الخامس الميلادى - تتحول إلى أيدى الشماليين من أهل مكة .

وساعد على ذلك ما كان من صراع طويل وحروب متصلة بين الدولتين الفارسية و البيزنطية مما أدى إلى إغلاق طريق التجارة الشمالى الذى كان يصل بين العراق والشام ، وتحول القوافل التجارية إلى طرق الجزيرة العربية التى كانت تدور حولها على امتداد سواحلها ، أو التى تخترقها عن طريق وادى الرمة بين الحيرة والحجاز ، أو عن طريق القطيف واليمامة، وقد اتخذت هذه الطرق كلها من مكة نقطة تجمع لها ومركزًا لالتقائها وانطلاقها . ووقفت وراء ذلك ظروف مكة الطبيعية وموقعها الجغرافى فى منتصف طريق القوافل بين اليمن والشام ، وانتهاء الطرق الممتدة من السواحل الشرقية إليها ثم توافر الماء العذب الذى تكفلت به بئر زمزم الثرية الدفاقة بالماء ، ووجود الكعبة بها ، وما يترتب عليه من تجمع العرب من شتى أرجاء الجزيرة فى مواسم الحج التى كانت أيضا مواسم للتجارة . وهى مواسم ظهرت معها مجموعة من الأسواق التجارية تلتقى عندها القوافل التجارية ، ويتجمع فيها تجار الجزيرة من شتى القبائل ، وفعلاً شهدت المناطق القريبة من مكة والمحيطة بها ذلك الثالوث المشهور الذى يتألف عن عكاظ ومجنة وذى المجاز .

ومن بين هذا الثالوث التجارى يلمع اسم عكاظ التى لم تكن سوقا تجارية فحسب ، وإنما كانت أيضا سوقا اجتماعية وسوقًا أدبية ، حتى لتتراءى فى تاريخ العصر الجاهلى كأنها مهرجان من مهرجانات الإغريق التى كانوا يحتفلون بها فى أعياد آلهتهم . وحقا لقد لعبت عكاظ دورًا كبيرًا فى حياة العرب الأدبية ، فقد كانت مهرجانًا أدبيًا ضخمًا يقام كل عام فى موسم الحج ، ويتوافد عليه شعراء القبائل وخطباؤهم فيتبارون أمام الجماهير الوافدة من شتى أرجاء الجزيرة للحج والتجارة ، ويحكم بينهم حكام لهم منزلتهم الأدبية ، تضرب لهم فيها قباب مميزة يقصد إليها المتبارون ليعرضوا عليهم أعمالهم الأدبية ، وفى كتب التاريخ والسيرة والمصادر الأدبية صورة لهذا النشاط الأدبى الذى كانت تشهده عكاظ كل عام ، فقد ألقى بها قس بن ساعدة الإيادى خطبته المشهورة التى استمع إليها النبى - قبل بعثته - وفيها كانت تضرب للنابغة الذبيانى قبة من أدم يفد عليه فيها الشعراء لينشدوه شعرهم ويحكم بينهم ، وخبر حكومته بين الأعشى وحسان والخنساء مشهور فى تاريخ

العصر الجاهلى ، وفى أغلب الظن أن لغة قريش كانت هى اللغة السائدة فى هذه الأسواق ، وأن هذا كان يعمل فى قوة وإلحاح على التقريب بينها وبين لغات القبائل الأخرى التى كانت تفد عليها من شتى أرجاء الجزيرة بلهجاتها المحلية المختلفة .

ومعنى هذا أن أسبابا متعددة دينية وسياسية واقتصادية كانت تعمل منذ القرن الخامس على أن تحتل مكة مكان الصدارة فى الجزيرة العربية ، وأن تصبح لغتها هى اللغة الموحدة فى مجتمعها الأدبى بعد أن مرت بالمرحلتين اللغويتين اللتين أشرنا إليهما : مرحلة الاستيعاب ومرحلة التنقية وهما مرحلتان هيأت لهما فرص النجاح ظروف مكة فى هذه الفترة من تاريخها ، وما كانت تتيحه من التفاف العرب حولها ، واتجاه أنظارهم إليها ، واجتماع وفودهم عندها فى مواسم الحج ، ومرور قوافلهم التجارية بها . أو نزولهم بأسواقها ، وشهود مهرجاناتها الأدبية التى كانت تعقد فيها . ومن هنا لم يكن غريبًا - بل كان أمرًا طبيعيا - أن تشرق الشمس من بين جبالها على يد النبى القرشى إيذانا بوحدة الجزيرة العربية كلها وحدة دينية وسياسية ولغوية .



الفصل الثانى

فى القرن الخامس الميلادى بدأت قافلة الشعر الجاهلى رحلتها التاريخية بعد أن مَهَّد لها الطريق أولئك الرواد الأوائل الذين انتهى دورهم بظهور القصيدة العربية فى صورتها التى استقرت عليها فى عصر البسوس ، ولكننا لا نكاد نمضى فى الطريق خلف الركب المنطلق فى أعماق الصحراء حتى تلقانا عاصفة تحاول أن تفسد علينا رحلتنا بما تسفيه من رمال تعفى بها على آثار القافلة التى نتبع خطاها ، لقد أخذت العاصفة تثير من حول القافلة غبارًا من الشك الثقيل : إلى أى مدى نستطيع أن نطمئن إلى أن هذه الآثار التى نراها على الرمال هى حقا آثار القافلة ؟ ولم لا تكون آثار قافلة أخرى سلكت الطريق نفسه ومضت تترسم نفس الخطى ؟ وانطلقت من أعماق العاصفة صيحات تشكك فى هذه الآثار . وظهرت أشد عقبة اعترضت القافلة ، وتراءت على الأفق قضية الانتحال فى الشعر الجاهلى .

ولنرجع إلى بداية العاصفة لنرى كيف بدأت نذرها ؟ وكيف تجمعت حتى أوشكت أن تقف بنا فى بداية الطريق ؟

كان الرواة منذ العصر الجاهلى يتلقون الشعر ويحفظونه ويروونه شفويا ولم يثبت بصورة يقينية أن العرب الجاهليين كانوا يكتبون شعرهم ، وإنما الثابت أنهم اعتمدوا على الرواية الشفوية فى حفظ هذا الشعر وتسجيله ، ومن الحق أنهم كانوا يعرفون الكتابة فى بعض بيئاتهم ، وخاصة المدن المتحضرة مثل مكة ، ولكن من الحق أيضا أنهم لم يستخدموها فى تسجيل النصوص الأدبية التى أنتجها شعراؤهم وخطباؤهم ، وإنما اعتمدوا عليها فى كتابة العهود السياسة والاتفاقيات التجارية التى كانت تتصل بحياتهم الاقتصادية ، وأما ما يروى عن كتابة المعلقات وتعليقها على الكعبة ، وما يروى عن الملك النعمان بن المنذر من أنه كان يأمر بكتابة قصائد

الشعر العربى التى تعجبه وحفظها فى خزائن قصره الأبيض بالحيرة ، فإنها أمور لم تثبت تاريخيا ، وليس بين أيدينا من الوثائق ما يؤكدها ، ومن هنا نستطيع القول بأن الشعر العربى لم يدون فى العصر الجاهلى ، وإنما وصل إلى رواة العصر الإسلامى عن طريق الرواية الشفوية .

كان لكل شاعر رواة يلازمونه ويأخذون عنه شعره فيحفظونه ويذيعونه بين الناس ، وكانت القبائل تحرص على رواية شعر شعرائها وإذاعته بين الناس ، لأنه سجل مفاخرها وديوان أمجادها ، وظل الأمر على هذه الصورة طوال القرن الأول بعد الإسلام على الرغم من انتشار الكتابة بين العرب واعتمادهم عليها فى كثير من شئون حياتهم ، فالرواة يروون شعر أساتذتهم من الشعراء من ناحية ، والقبائل تروى شعر شعرائها من ناحية أخرى ، وإذا كان الحديث النبوى - على قداسته وأهميته - لم يدون فى هذا القرن ، فمن غير المعقول أن يكون العرب قد دونوا شعرهم فيه ، ويرجع السبب فى ذلك إلى أن العرب فى هذه المرحلة من تاريخهم شغلوا بأمرين أكثر من غيرهما : القرآن الكريم وحفظه وفهمه وتعليمه الناس ، ثم الإسلام ونشره فى أرجاء الأرض ، فلم يفكروا فى تدوين شعرهم اعتمادًا منهم على ذاكرتهم الواعية وحافظتهم القوية .

ويأتى القرن الثانى ، ويبدأ عصر التدوين ، ويأخذ العلماء العرب وغير العرب فى وضع أصول الثقافتين العربية والإسلامية ، ويبدأ التفكير فى جمع الشعر العربى وتدوينه ، وكانت البداية تلبية لحاجات العلوم العربية والدينية التى كان العلماء يضعون قواعدها وأصولها ، لأن هذا الشعر هو الذى يمد هؤلاء العلماء بشواهدهم التى يستخرجون منها قواعد علومهم ، ويضعون على أساسها أصولها ، ومن هنا بدأ العلماء يوجهون اهتمامهم إلى هذا الشعر، يجمعون نصوصه وأخباره من أفواه الرواة ومن القبائل المختلفة ، ويسجلونها فى صحف لتكون بين أيدى من يطلبونها من علماء اللغة والنحو والعروض ومفسرى القرآن الكريم ، ثم تطورت الأمور فأصبح جمع الشعر القديم غرضا لذاته ، وغاية يقصد إليها لا من أجل خدمة العلوم الأخرى

وتلبية حاجاتها ، وإنما من أجل أن هذا الشعر يمثل جزءًا من التراث العربى، وقطعة من الحضارة العربية ، وجانبًا من جوانب الثقافة الأدبية فى هذا العصر .

فى هذه المرحلة ظهر رواة احترفوا جمع الشعر العربى من مصادره الشفوية المختلفة ، واتخذوا من ذلك عملاً يفرغون له ويتخصصون به ، ومضى هؤلاء الرواة المحترفون يتجهون إلى البادية ، المصدر الأصيل للشعر ، يجمعون من أبنائها ما يروونه لهم من أشعار القبائل الكثيرة الضاربة فى أرجائها . وفى هذه المرحلة أيضا أخذت جماعات من الأعراب يفدون على الأمصار الإسلامية ، وخاصة الكوفة والبصرة ، يحملون معهم بضاعة من الشعر القديم وغريب اللغة وأخبار العرب ليبيعوها للرواة المحترفين المقيمين فى هذه الأمصار ، وهى بضاعة كانت تجارتها رائجة فى هذا العصر ، وكانت تدر على أصحابها ربحًا وفيرًا ، ومعنى هذا أنه كانت هناك رحلتان : رحلة من المدن إلى البادية يقوم بها الرواة المحترفون من أجل جمع اللغة والشعر والأخبار من أبناء القبائل الذين لا يزالون يحتفظون بذاكرة قوية تتيح لهم حفظ التراث الأدبى القديم لقبائلهم ، ورحلة من البادية إلى المدن يقوم بها الأعراب الذين اتخذوا من بيع اللغة والشعر والأخبار تجارة يتكسبون منها فى هذه المراكز الثقافية التى كانت تزخر فى هذا العصر بالعلماء والرواد .

واستمرت هاتان الرحلتان تمدان الرواة بسيل لا ينقطع من اللغة والشعر والأخبار تلقاه هؤلاء الرواة وراحوا يسجلونه حرصا عليه من الضياع ، ورغبة فى الاحتفاظ به ، والرجوع إليه عند الحاجة ، وأخذاً بأسلوب العصر فى تدوين العلوم وتسجيلها . وبرزت مدينتان كثر فيهما هؤلاء الرواة المحترفون ، واتجهت إليهما قوافل الأعراب الخارجين من البادية من أجل هذه التجارة الغريبة ، وهما البصرة والكوفة ، وكان على رأس مدرسة البصرة أبو عمرو بن العلاء ، ثم ظهر من بعده خلف الأحمر والأصمعى وأبو زيد وأبو عبيدة وابن حبيب والسكرى ، وغيرهم رواة كثيرون . أما مدرسة الكوفة فكان على رأسها حماد الراوية ، ثم جاء من بعده المفضل الضبى وأبو عمرو الشيبانى وابن الأعرابى وابن السكيت وآخرون غيرهم ، وعرفت البصرة بأنها أكثر دقة وتشددًا فى قبول الشعر من الكوفة التى عرفت بأنها

أقل دقة وأشد تسامحًا، بل عرفت بأنها أكثر وضعًا وتزييفًا على الشعراء القدماء ، وربما كان هذا راجعاً إلى أن رأس رواة البصرة وهو أبو عمرو بن العلاء ، كان ثقة صدوقًا ، ولم يكن متهما فى دينه أو خلقه ، وهو - قبل كل شىء - أحد القراء السبعة المشهورين ، فى حين كان رأس رواة الكوفة ، وهو حماد ، خليعًا مستهترا زنديقًا سكيرًا متهمًا فى دينه وخلقه جميعاً ، ومن هنا كان العلماء يطمئنون إلى رواية البصرة أكثر من اطمئنانهم إلى رواية الكوفة ، ولكن ليس معنى هذا أن كل رواة الكوفة متهمون ، أو أن كل رواة البصرة موثقون ، فقد كان فى الكوفة رواة ثقات كالمفضل الذى لم يشك فى روايته أحد ، وكان فى البصرة رواة متهمون مثل خلف الذى عرف بكثرة وضعه وتزييفه وانتحاله للشعر القديم .

على هذه الصورة وصل إلينا الشعر الجاهلى ، حملته قوافل الرواة فى رحلة شفوية استمرت طوال القرن الأول ، ثم تلقفته أيدى رواة محترفين راحوا يسجلونه ويدونونه مع بداية عصر التدوين فى القرن الثانى . وكانت النتيجة الطبيعية لذلك أن كثيرًا من نصوص هذا الشعر اضطربت روايتها ، واختلفت زيادة ونقصاً على ألسنة الرواة ، شأنها فى ذلك شأن كل خبر تتداوله الألسنة وتتناقله الشفاه ، هذا بالإضافة إلى النتيجة التى لم يكن هناك مفر منها ، وهى أن هذه الرحلة الشفوية الطويلة أضاعت كثيرًا من نصوص هذا الشعر ، وفى هذا قال أبو عمرو بن العلاء عبارته المشهورة :

« ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله ، ولو جاءكم وافراً لجاءكم علم وشعر كثير » ومعنى هذا أن علماء القرن الثانى حين فكروا فى جمع الشعر الجاهلى لم يجدوا بين أيديهم إلا قليلاً منه ، بل لم يجدوا منه إلا أقله ، وحتى هذه القلة القليلة لم تصل سليمة صحيحة ، وإنما وصلت وفيها كثير من التحريف والاضطراب والاختلاف .

على أن أخطر ما تعرَّض له هذا الشعر فى أثناء هذه الرحلة الشفوية الطويلة ما أصابه من بعض الرواة الذين استباحوا لأنفسهم الوضع والتزييف والانتحال على

الشعراء القدماء ، ونسبة ما لم يقولوه إليهم . ومنذ وقت مبكر تنبه العلماء والنقاد إلى ذلك ، وسجلوه فى ملاحظات متفرقة احتفظت بها المصادر الأدبية المختلفة، وفى كتاب الأغانى وغيره من المصادر القديمة أمثلة كثيرة لهذه الملاحظات الفردية التى تمثل المرحلة المبكرة أو الخطوات الأولى فى طريق دراسة قضية الانتحال دراسة علمية منظمة ، وهى دراسة كان أول من التفت إليها محمد بن سلام الجمحى فى مقدمة كتابه « طبقات فحول الشعراء » .

وقد حاول ابن سلام أن يضع فى مقدمته بعض القواعد للنظر فى هذه القضية، ولكنه لم يستطع أن يتحول بها إلى نظرية عملية متكاملة ، ومع ذلك فقد تنبه إلى أهم جوانبها ، فالشعر الجاهلى دخله انتحال كثير؛ لأن العرب لم يدونوه فى عصره ، وإنما اعتمدوا على ذاكرتهم فى حفظه ، فلما جاء عصر التدوين لم يجدوا بين أيديهم كتابًا مكتوبًا أو ديوانًا ، فاختلط عليهم الصحيح من هذا الشعر بالمزيف منه ، وأصبح التمييز بينهما عسيراً إلا على المختصين بهذا العلم الخبراء به الذين أكسبتهم كثرة الممارسة والمدارسة خبرة تشبه خبرة الصيرفى فى تمييز زائف الدراهم من صحيحها . ثم مضى ابن سلام بعد ذلك يبحث عن الأسباب التى دعت إلى الوضع والانتحال ، وانتهى إلى أنها ترجع إلى عاملين أساسيين : العامل الأول القبائل التى استقلت شعر شعرائها فى عصر التدوين، إما لأنه – فى حد ذاته – قليل، وإما لأن كثرته قد ضاعت فى أثناء رحلته الشفوية ، فراحت تتزيد فيه وتتكثر، وتضيف إلى شعرائها مالم يقولوه . وفى هذا يقول : « فلما راجعت العرب رواية الشعر وذكر أيامها ومآثرها استقل بعض العشائر شعر شعرائهم وما ذهب من ذكر وقائعهم ، وكان قوم قلت وقائعهم وأشعارهم ، وأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والأشعار ، فقالوا على ألسن شعرائهم » والعامل الثانى الرواة الذين احترفوا الرواية واتخذوا منها تجارة رائجة رابحة ، فمضى بعضهم يتزيد على الشعراء وينسب إليهم ما لم يقولوه ، ترويجًا لهذه التجارة ، واستكثاراً من الربح فيها ، وفى هذا يقول « ثم كانت الرواة بعد فزادوا فى الأشعار» .

وقد لاحظ ابن سلام أن هؤلاء الرواة صنفان : رواة كانوا يجيدون صناعة الشعر ، ويحاكون به الجاهليين محاكاة دقيقة ، ويستغلون هذه القدرة الفنية على تزييف الشعر ونحله على القدماء ، من أمثال حماد الرواية الذى وضع على القدماء شعراً كثيراً وأدخله فى أشعارهم ، وفى هذا يقول ابن سلام : « وكان أول من جمع أشعار العرب وساق أحاديثها حماد الرواية وكان غير موثوق به ، وكان ينحل شعر الرجل غيره ويزيد فى الأشعار » . وأما الصنف الآخر فأولئك الرواة الذين لم يكونوا يجيدون صناعة الشعر أو يحسنون تقليده ، فهم لذلك قاصرون عن الانتحال والتزييف ، ولكنهم – لقلة بصرهم بالشعر وضعف علمهم به – كانوا يقبلون كل ما يرويه الرواة دون تثبت منه أو تأكد من صحته ، بل دون محاولة لتحرى الحقيقة أو تصحيح الرواية ، وهؤلاء الرواة كان أكثرهم من رواة السير والأخبار فلم تكن تعنيهم صحة الأشعار أو زيفها بقدر ما يعنيهم ما فيها من معلومات تاريخية ، وقد مثل ابن سلام لهؤلاء الرواة بابن إسحاق صاحب السيرة النبوية الذى قبل فيها من الأشعار الموضوعة ما أفسد به تاريخ الشعر العربى إفساداً شديداً ، وقد سئل عن ذلك فاعتذر اعتذاراً قبيحاً وقال : « لا علم لى بالشعر ، إنما أوتى به فأحمله » .

وتنبه ابن سلام أيضا إلى مسألة اللغة وأهميتها فى قضية الانتحال ، فلاحظ أن العرب الجنوبيين كانوا يتكلمون لغة تختلف عن العربية الفصحى التى كان يتكلم بها الشماليون ، ونقل قول أبى عمرو بن العلاء : « ما لسان حمير وأقاصى اليمن بلساننا ، ولا عربيتهم بعربيتنا » ، وانتهى من ذلك إلى رفض ما يرويه الرواة لشعراء جنوبيين لم يعرف عنهم أنهم هاجروا إلى الشمال ، وأيضا إلى رفض ما يروى من شعر للأمم البائدة كعاد وثمود معتمدًا على مسألة اللغة من ناحية ، وعلى انقطاع أخبار تلك الأمم بدلالة ما يحكيه القرآن الكريم عن إفنائهم وإهلاكهم من ناحية أخرى ، بل لقد ذهب إلى أبعد من ذلك فشك فيما يروى من شعر العرب الشماليين المغرقين فى القدم على أساس أن الشعر فى هذه المرحلة المبكرة من تاريخه لم يكن إلا أبياتا قليلة تجرى على ألسنة الشعراء فى بعض المناسبات ، فليس من الطبيعى أن نقبل ما يرويه الرواة لهم من أشعار كثيرة أو قصائد طويلة ، وهو يقول فى ذلك :

« ولم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل فى حادثة ، وإنما قصِّدت القصائد وطوِّل الشعر على عهد عبد المطلب وهاشم بن عبد مناف ».

على هذه الصورة وضع ابن سلام الأسس الأولى لقضية الانتحال ، ولفت أنظار العلماء من بعده إلى أهم المشكلات التى تثار حولها ، فهناك انتحال فى الشعر القديم، لا شك فى ذلك ، ولكن هناك شعرا غير قليل نستطيع الاطمئنان إليه ، وعلماء الشعر الخبيرون به يستطيعون أن يميزوا بين ما هو منتحل موضوع وما هو صحيح النسبة لأصحابه ، ومعنى هذا - فى عبارة أخرى - أن الشعر الجاهلى لم يذهب كله أدراج الرياح ، وإنما عاشت منه بقية صالحة نستطيع أن نتقبلها ونطمئن إليها ، ولكن على الرغم من هذا النظر العلمى الدقيق الذى تميز به ابن سلام لم يوفق فى تطبيق منهجه تطبيقًا عمليا على الشعر الذى أورده فى كتابه ، فقد روى أشعاراً لشعراء قدماء مغرقين فى القدم على أنها من صحيح الشعر ، كما روى أشعاراً لشعراء أحدث منهم عهداً يبدو عليها الوضع والانتحال، وكان يجدر به أن يضرب صفحاً عن روايتها تطبيقاً لمنهجه النظرى الدقيق الذى أعلنه فى مقدمته .

ويهدأ التفكير فى قضية الانتحال : وكأنما اطمأن العلماء إلى آراء ابن سلام وقنعوا بها فلم يضيفوا إليها جديدا ، حتى جاء العصر الحديث ودخل المستشرقون مجال البحث فى الشعر الجاهلى ، فلفتت أنظارهم آراء ابن سلام وغيره من العلماء القدماء ، فمضوا إلى موضوع الانتحال يعاودون النظر فيه .

وكان أول من أثار الحديث حول هذا الموضوع منهم نولدكه الألمانى فى سنة ١٨٦٤ ، ثم تتابع المستشرقون من بعده لا يكاد أحدهم يتحدث عن الشعر الجاهلى حتى يتعرض لقضية الانتحال ، ويقف عندها ليدلى برأيه فيها من أمثال آلورد وموير وباسيه وبروكلمان . ولعل أهم من أثار هذه القضية ولفت إليها الأنظار بقوة المستشرق الإنجليزى مرجليوث الذى طلع على الباحثين فى سنة ١٩٢٥ بمقالته المشهورة التى نشرها فى عدد يوليو من مجلة الجمعية الملكية الآسيوية تحت عنوان «أصول الشعر العربى » . وفيها يضع هذه القضية فى صورة نظرية علمية ، ولكنها

صورة متطرفة ، فقد اتهم الشعر الجاهلى كله بالانتحال، وبأنه موضوع بعد الإسلام، مستندًا فى ذلك إلى ثلاثة أدلة أساسية :

الأول : أن ما وصل إلينا من هذا الشعر لا يمثل حياة الجاهليين الدينية ، فهو لا يعطينا صورة عن الوثنية الجاهلية وما فيها من آلهة متعددة ، ولا صورة عن المسيحية التى كانت منتشرة فى الجزيرة العربية قبل الإسلام وما تقول به من عقيدة التثليث ، وإنما يبدو شعراً إسلامياً ، ويبدو أصحابه مسلمين يعرفون التوحيد والقصص القرآنى وما دعا إليه الإسلام من إيمان بالبعث والحساب والجزاء ونحو ذلك .

والدليل الثانى : أن هذا الشعر لا يمثل لهجات القبائل المختلفة التى كانت تتكلم بها فى العصر الجاهلى ، ولا يمثل الخلاف الواسع بين لغة الشماليين ولغة الجنوبيين ، وإنما تبدو اللغة فى جميع نصوص هذا الشعر ذات وحدة ظاهرة ، وهى فى حقيقة الأمر اللغة التى نزل بها القرآن بعد ذلك .

والدليل الثالث : أن النقوش التى كُشف عنها فى اليمن ، والتى تمثل جوانب من الحضارة العربية الجنوبية ، لا تدل على وجود أى نشاط أدبى فى هذه المنطقة المتحضرة من الجزيرة العربية القديمة ، فكيف نتصور أن يكون للشماليين المتخلفين حضاريًا نشاط أدبى ضخم على الصورة التى يمثلها ذلك التراث الشعرى الذى ينسبه الرواة لشعرائهم ؟

وينتهى مرجليوث إلى أن الشعر الجاهلى ليس جاهليا ، ولكنه شعر نظم بعد الإسلام ، وزيفه رواة مسلمون يجيدون التزييف ، ونسبوه إلى الجاهليين .

وبعد مرجليوث شغل المستشرقون بقضية الانتحال ، وظهر اتجاهان مختلفان: اتجاه يتابعه فى نظريته مندفعا خلفه فى اتهام الشعر الجاهلى كله بالتزييف ، واتجاه يخالفه ويحاول الاعتدال فى دراسة هذه القضية وعدم الاندفاع فى أحكامها، ومن بين هؤلاء المعتدلين يبرز المستشرق الإنجليزى لايل الذى سجل آراءه فيها فى مقدمته للمفضليات وفى مقدمته لديوان عبيد بن الأبرص ، ولايل فى آرائه لا يندفع

اندفاع مرجليوث ولا يتطرف تطرفه ، فهو يعترف بأن الشعر الجاهلى فيه منتحل ، ولكنه لا يتسع بدائرة الاتهام لتشمل هذا الشعر كله ، وذلك لأن هذا الشعر اتصلت روايته من العصر الجاهلى إلى عصر التدوين ، فوصلت كثير من نصوصه إلى رواة هذا العصر سليمة صحيحة ، وإن لم يمنع ذلك من تعرض طائفة منها لبعض التحريف أو التغيير ، وهذا أمر طبيعى تتعرض له كل المرويات الشفوية، ومن الحق أن هناك نصوصاً كثيرة صحيحة نستطيع أن نعرفها عن طريق روايتها ودراسة خصائصها الفنية المميزة لها ، وتقاليد الشعر فى القرن الأول للهجرة ولغته التى نظم فيها تؤكدان وجود شعر جاهلى يعد هذا الشعر الإسلامى امتدادًا له عبر كل المرويات الشفوية ، ومن الحق أن هناك نصوصًا منتحلة أضافها بعض الرواة من نماذج فنية راحوا يقلدونها ويحاكونها ويزيفون على غرارها ، وندون هذه النماذج يصعب على هؤلاء الرواة التزييف والتقليد .

ويظهر طه حسين ، ويحاول أن يضع القضية فى شكل علمى معتمدًا بصفة خاصة على ابن سلام من القدماء ومرجليوث من المحدثين . ففى سنة ١٩٢٦ أصدر كتابه المشهور الذى أثار من حوله ضجة ضخمة وخصومة شديدة « فى الشعر الجاهلى » ، والذى أعاد إخراجه فى العام التالى باسم « فى الأدب الجاهلى » وفيه يتحدث عن هذه القضية حديثا طويلاً مفصلا يستغرق منه أربعة فصول ، أو - كما يسميها - أربعة كتب .

بدأ طه حسين مناقشته لهذه القضية بحديث عن الأسباب التى دفعته إلى الشك فى الشعر الجاهلى ، وردها - متأثرًا بمرجليوث - إلى سببين أساسيين : الأول أن هذا الشعر لا يمثل حياة الجاهليين الدينية والعقلية والاقتصادية والسياسية ، فليس فيه أى إشارة إلى هذه الجوانب من حياتهم ، والثانى أنه لا يمثل اللغة الجاهلية لا من حيث اختلاف لغة الشماليين عن لغة الجنوبيين ، ولا من حيث اختلاف لهجات القبائل ، وإنمايبدو كله منظوما فى اللغة الشمالية ، وهى تلك العربية الفصحى التى نزل بها القرآن والتى هى لغة الشعر بعد ظهور الإسلام ،

وينتهى طه حسين من ذلك إلى « أن الكثرة المطلقة مما نسميه أدباً جاهليا ليس من الجاهلية فى شىء ، وإنما هى منتحلة بعد ظهور الإسلام ، فهى إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم أكثر مما تمثل حياة الجاهليين » . ثم يقول « وأكاد لا أشك فى أن ما بقى من الأدب الجاهلى الصحيح قليل جدا ، لا يمثل شيئًا ، ولا يدل على شىء ، ولا ينبغى الاعتماد عليه فى استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر الجاهلى » .

وينتقل طه حسين بعد ذلك إلى دراسة الأسباب التى دفعت رواة الأدب الجاهلى إلى الانتحال ، وهى السياسة والدين والقصص والشعوبية والرواة ، ثم يمضى بعد ذلك إلى دراسة تطبيقية لنظريته ، فيقف أولاً عند شعراء اليمن وربيعة ، فينكر أكثر ما يرويه الرواة لهم من أشعار ، وما يقصونه عنهم من أخبار ، وينتهى -بعد دراسة مستفيضة لطائفة منهم - إلى رفض كل ما نسب إلى شعراء اليمن من شعر؛ لأنه وصل إلينا فى لغة لم يكونوا يتكلمون بها وهى اللغة الشمالية ، ورفض أكثر ما نسب إلى شعراء ربيعة؛ لأنه شعر تكَّلفه الرواة والقصاص تحت تأثير التنافس السياسى والعصبيات الموروثة بين ربيعة ومضر . ثم ينتقل بعد ذلك إلى شعراء مضر ، ولكنه يقف منه موقفا معتدلاً ، لا يتطرف ولا يندفع ولا يبالغ كما فعل مع شعراء اليمن وربيعة ، فهو لا يستبعد وجود شعر مضرى ، ولكنه يؤمن بأن أكثر هذا الشعر قد ضاع ، ولا سبيل إليه ، وأن القليل الذى وصل إلينا منه مضطرب يكثر فيه التحريف والتغيير ، واختلاف الروايات ، كما يكثر فيه الوضع والانتحال حتى ليصبح من المستحيل تصفيته وتخليصه مما لحق به ، ويرى أن محاولة التصفية هذه تحتاج إلى عمليات معقدة ومقاييس مركبة تتصل بالألفاظ والمعانى ، وبأمور أخرى فنية وتاريخية ، وضرب مثلا لذلك مدرسة أوس بن حجر ، أو كما يسميها المدرسة الأوسية الزهيرية، فهى تمثل اتجاهاً فنيّا محدداً واضح المعالم متميز الخصائص فى الشعر الجاهلى ، بحيث نستطيع - من خلال دراسة هذا الاتجاه الفنى - أن نتعرف إلى شعر هذه المدرسة ونُميِّز الصحيح منه من المنحول .

على هذه الصورة تحولت قضية الانتحال إلى نظرية علمية متكاملة تبحث فى الأسباب والدوافع ، وتصطنع المنهج النظرى والمنهج التطبيقى ، ولكن الأمر الذى لا شك فيه أن تحول القضية بهذه الصورة طبعها بطابع المبالغة والاندفاع والتطرف والشطط ، والمسألة الحاسمة فى الموضوع أن الشعر الجاهلى اتصلت روايته الشفوية منذ عصره حتى عصر التدوين اتصالاً مستمرا ، ولم تنقطع سلسلة الرواة الذين حملوه طوال هذه الرحلة الشفوية ، وأن هذه الرواية أحيطت بسياج قوى من العناية والدقة ، وتحرى الحقيقة ومحاولة التثبت والتأكد من صحة ما يحمله الرواة من نصوص . وقد نصَّ القدماء فى كثير من المواضع على أبيات وقصائد اتهموا رواتها بأنهم وضعوها ، أو شكوا فى صحة نسبتها إلى أصحابها ، وبذلوا جهودًا كبيرة من أجل تصفية هذا التراث الضخم الذى حمله إليهم الرواة . ومعنى هذا أن القدماء لم يكونوا فى غفلة من الأمر ، ولم يتقبلوا تقبلا أعمى كل ما حمله الرواة لهم ، وإنما وقفوا لهم بالمرصاد يتتبعون رواياتهم ، ويفحصونها ويشكون فيما يتهمونه منها ، ويتقبلون ما يمطئنون إليه ، ومن أجل ذلك عدَّلوا رواة وجرحوا رواة آخرين ، وهذا أمر طبيعى لأنه من غير المعقول أن يكون كل الرواة الذين حملوا التراث العربى وضاعين منتحلين كذابين ، أو أن يكون كل الرواة جميعًا عصبة من المزيفين لا هم لهم إلا تزييف النصوص واختراع الأخبار وافتعال الروايات - ولكننا - مع ذلك - لا نستطيع أن ندعى أن الشعر الجاهلى وصل إلينا كما نطق به أصحابه ، وإنما لابد من أن يكون قد أصابه شىء من التغيير والتحريف فى ألفاظه وعباراته ، أو فى ترتيب أبياته وعددها ، وأيضا لابد من أن يكون قد أصابه شىء من عبث الرواة وتزيدهم ، فهذه كلها ظواهر طبيعية مع كل رواية شفوية .

وبهذا نستطيع أن نضع قضية الانتحال فى وضعها الدقيق فى غير مبالغة أو مغالاة أو تجسيم للظواهر الطبعية ، فالشعر الجاهلى حملته إلى عصر التدوين قوافل الرواة فى رحلتها الشفوية ، وفى أثناء هذه الرحلة ضاع أكثره ولم يصل إلينا إلا أقله ، وهذا القليل الذى وصل إلينا أصابه كثير أو قليل من التحريف والتغيير ، ولحقه شىء من عبث الرواة وتزيدهم وانتحالهم ، ولكن هذا لا يعنى أن الشعر

الجاهلى كله منتحل وموضوع ، ففيه - بدون شك - منتحل وموضوع ، ولكن فيه أيضا ما هو صحيح النسبة إلى أصحابه ، أما تلك الاتهامات التى تكال جزافًا له ، والتى تنتهى إلى الحكم عليه بأنه كله موضوع ومنتحل ولا صلة له بالعصر الجاهلى لأنه من وضع رواة العصر الإسلامى وانتحالهم ، ففيها كثير من الظلم والتجنى والمغالطة . فليس صحيحًا أن الشعر الجاهلى لا يصور جوانب الحياة الجاهلية ، ففيه تصوير دقيق لكثير من جوانب هذه الحياة الاجتماعية والاقتصادية والدينية والسياسية ، لأن هذا الشعر - ببساطة - كان مرتبطاً بحياة القبائل ارتباطاً وثيقاً ، ومن هنا قالوا عبارتهم المشهورة « الشعر ديوان العرب » . وفى شعر شعراء القبائل تصوير لحياة قبائلهم الاجتماعية ، وما تنطوى عليه من تقاليد وعادات وقيم ومُثل ، وفى شعر الصعاليك الخارجين على قبائلهم تصوير للحياة الاقتصادية ، وما كان يعانيه مجتمعهم من مشكلاتهم وما اتجه إليه دعاتهم من محاولات لحلها ، وفى المصادر الأدبية شعر كثير عن الحياة الدينية سواء الوثينة أو المسيحية أو الحنيفية، وفيها أيضا شعر كثير يصور الحياة السياسية سواء ما يتصل منها بسياسة القبائل الداخلية، أو ما يتصل منها بسياستها الخارجية مع المناذرة والغساسنة وكندة واليمن. أما مسألة اللغة واللهجات فمن الثابت أن الشعر الجاهلى لا يتجاوز عمره قرنا ونصف قرن قبل الإسلام ، أو - على أبعد تقدير - قرنين من الزمن ، وأن هذه المرحلة من تاريخ الجزيرة العربية شهدت تقاربًا بين لهجات القبائل ظهرت فى أعقابه لغة أدبية موحدة ذابت فيها الفروق اللهجية ، وهى لغة قريش التى سيطرت على المجتمع الأدبى فى الشمال والجنوب ، وكان هذا إرهاصا لظهور الإسلام ونزول القرآن الكريم بها .

والحقيقة التى يؤيدها الواقع التاريخى والأدبى أن قضية الانتحال فى وضعها الذى انتهت إليه عند مرجليوث وطه حسين تبدو على قدر كبير من المبالغة والتطرف والاندفاع ، وفى أغلب الظن أن نظرات ابن سلام - على قدمى العهد بها ، بل ربما من أجل قدم العهد بها - لا تزال هى أدق الآراء التى قيلت فى هذه القضية، وأشدها اعتدالا واقترابًا من الحقيقة ، فهى - ببساطة - آراء عالم كان أقرب إلى عصر التدوين من الباحثين المحدثين ، فهو أدرى بمشكلات الرواية والرواة منهم.

وفى ظنى أننا الآن فى حاجة إلى إعادة النظر فى هذه القضية ، ودراستها من جديد دراسة موضوعية مجردة من الجموح والشطط وتحكم الأهواء فيها . وربما كان خير منهج نستطيع اصطناعه فى هذه الدراسة الموضوعية بحيث نضع حدا لها ينتهى عنده كل جدل حولها هو منهج علماء الحديث الذى اصطنعوه حين أخذوا ينظرون فيما تجمع لديهم من أحاديث رسول الله ﷺ عن طريق الرواية الشفوية حتى يميزوا الصحيح منها من الموضوع ، وهو منهج يقوم على مجموعة من القواعد الدقيقة والمقاييس المحكمة أثبت نجاحها الرائع فى تصفية الحديث النبوى مما لحق به من وضع وانتحال ، وهى قواعد ومقاييس اتجهت - كما هو معروف - إلى دراسة السند من ناحية ، ودراسة المتن من ناحية أخرى ، مع اهتمام ملحوظ بالجانب الأول، وفى ظنى - أخيرا - أننا لو استطعنا اصطناع هذا المنهج فى تصفية التراث الأدبى الجاهلى لاستطعنا أن نحل مشكلة الانتحال حلاً نهائياً ، ونصدر الحكم النهائى فى هذه القضية .

* * *

الفصـــل الثالـــث

نحن الآن فى أواخر القرن الخامس الميلادى ، وقد اشتعلت رمال الجزيرة العربية بنيران حرب عاتية . بقيام حرب البسوس بين قبيلتى بكر وتغلب ، ولنبدأ القصة من بدايتها :

كان الصراع على أشده بين القبائل اليمنية والقبائل العدنانية منذ بداية القرن الخامس - بل من قبل بدايته - وكانت بعض القبائل اليمنية قد زحفت نحو الشمال إلى إقليم تهامة بين ساحل البحر الأحمر وجبال الحجاز - موطن العدنانيين القديم - وفرضت سيطرتها عليه تحت زعامة زهير بن جناب رئيس قبيلة كلب اليمنية، ولم تهدأ نفوس العدنانيين لحكم اليمنيين لهم ، فبدأت محاولتهم الجاهدة للتخلص منه ، فاجتمعت جموعهم تحت راية عامر بن الظرب العدوانى أحد حكماء العرب وحكامهم الذين كانوا يتحاكمون إليهم ، واستطاعوا أن يوقعوا باليمنين أول هزيمة لهم فى « يوم البيداء » على الطريق بين مكة ويثرب ، وتربص أحد العدنانيين - ابن زبابة التيمى - بزهير بن جناب ، فطعنه وهو نائم ، وظن أنه قتله وخلص العدنانيين من حكمه ، ولكن زهيراً نجا ، وأوحى إلى من حوله أن يشيعوا نبأ موته حتى تتاح له فرصة الفرار إلى قومه باليمن ، وهناك جمع جموعا منهم ثم أغار بهم على قبائل بكر وتغلب فهزمها ، وأسر كليبا والمهلهل ابنى ربيعة من بين مَنْ أسرهم من أشراف هذه القبائل ، ولكن القبائل العدنانية استردت أنفاسها ، وعينت ربيعة رئيسا عليها ، واستطاعت بقيادته أن تعيد شيئا من التوازن إلى الموقف حين حملت على اليمنيين فى «يوم السلان » واسترجعت أسراها ، ولكنها لم تفلح فى الإطاحة بالحكم اليمنى ، وظل زهير مسيطراً على المنطقة . ثم يموت ربيعة ، وتبايع القبائل العدنانية ابنه كليبا رئيسا عليها ، وبدأ كليب يعمل على الإطاحة بالحكم اليمنى ،

واستطاع فى النهاية أن يضع نهاية له فى « يوم خزاز » الذى انتصر فيه على اليمنيين وفض جموعهم وأجلاهم عن ديار قومه . وفى هذا قال الإخباريون قولتهم المشهورة « لم تجتمع معد كلها إلا على ثلاثة رهط من رؤساء العرب ، وهم عامر وربيعة وكليب » .

وقدر العدنانيون لكليب الدور الذى قام به فى حرب التحرير التى استمرت ثلاثة أجيال حتى تم النصر فيها على يديه ، فاجتمعوا عليه وبايعوه ملكا عليهم ، أو - كما يقول الإخباريون - : « جعلوا له قسم الملك وتاجه وتحيته وطاعته » . وتولى كليب زعامة معد كلها ، ودانت معد كلها له بالطاعة ، فأخذ شىء من الزهو يداخل نفسه ، ثم أخذ يستبد به ويشتد حتى انتهى به إلى أن بغى على قومه ، وطغى عليهم، وتكبر فيهم واستبد بهم ، وتحول كليب إلى طاغية مستبد « يحمى مواقع السحاب فلا يرعى حماه ، ويجير على الدهر فلا تخفر ذمته ، ويقول وحش أرض كذا فى جوارى فلا يهاج ، وصيد ناحية كذا فى حماى فلا يصيد أحد منه شيئا ، ولا تورد إبل أحد مع إبله ، ولا توقد نار مع ناره ، ولا يمر بين يديه أحد إذا جلس ، ولا يحتبى أحد فى مجلسه غيره » حتى قال العرب : « أعز من كليب وائل » .

وكان كليب قد تزوج من جليلة بنت مرة إحدى بنات ذهل بن شيبان البكرية ، وكان لها عشرة إخوة أصغرهم يدعى جساساً . وجاءت خالة لجساس اسمها البسوس فنزلت مجاورة له ، وكانت لها ناقة يقال له سراب . فمرت إبل لكليب بسراب ، وهى معقولة بفناء بيتها فى جوار جساس ، فلما رأت سراب الإبل نازعت عقالها حتى قطعته وتبعت الإبل واختلطت بها حتى انتهت إلى كليب ، وهو على الحوض ، ومعه قوسه وسهامه ، فلما رآها أنكرها ، فانتزع سهما رماها به فخرم ضرعها ، فنفرت وهى ترغو وقد اختلط لبنها بدمها ، فلما رأتها البسوس ألقت بخمارها عن رأسها وصاحت : واذلاه واجاراه ! وثارت ثائرة جساس ، فأسرع إلى فرس له فركبها ، وحمل معه سلاحه ، وتبعه أحد فتيان قومه - عمرو بن الحارث - على فرسه ومعه رمحه ، وانطلق الفتيان الثائران ، والدم يغلى فى عروقهما ، حتى دخلا على كليب الحمى ، فقال له جساس : يا أبا الماجدة ، عمدت إلى ناقة جارتى

فعقرتها ، فقال له كليب : أتراك مانعى أن أذب عن حماى ؟ أما أنى لو وجدتها فى غير إبل مرة لاستحللت تلك الإبل بها ، واشتد الغضب بجساس ، فعطف عليه فرسه وطعنه برمحه ، وأقبل عمرو فطعنه طعنة أخرى ، وسقط كليب .

وُروِّعت معد لمصرع كليب ، وانقسمت قبائلها على أنفسها ، وتفرقت شيعاً متخاصمة بعد أن كان كليب قد وحد بينها ولمَّ شملها ، وقضى على فرقتها ، وخشيت شيبان مغبة الأمر ، وأفزعتها الطعنة القاتلة التى سددها فتيان طائشان من فتيانها إلى سيدها وسيد معد كلها ، فارتحلت عن المنطقة التى خضبت رمالها دماء كليب ، وارتفعت صيحات الثأر على كل لسان ، وأسرع المهلهل أخوه من دنيا اللهو التى كان يعيش فيها إلى قومه ، ليحمل على عاتقه عبء معركة الثأر الضارية ، وكان المهلهل قبل ذلك شابا مقبلا على الحياة ، متفتحا لها ، مستمتعا بكل متعها التى كان يعرفها مجتمعه : الخمر والمرأة والميسر ، فنفض يديه منها ، وخلفها وراء ظهره ، وقطع ما بينه وبينها من أسباب ، وأقسم لا يقرب شيئا منها حتى يثأر لأخيه ، وآلى على نفسه ألا يقرب النساء ، ولا يشم الطيب ولا يشرب الخمر ، حتى يقتل بكل عضو من كليب رجلاً .

أما جليلة زوج كليب وأخت جساس فقد وقعت بين شقى الرحى ، لقد قتل أخوها زوجها ، واستعد أخوه لقتال قومها ، فلم تدر ما تفعل ، ولم تستطع – فى غمرة الصدمة وهول الفاجعة – أن تحدد موقفها – أتبقى مع قوم زوجها وفاء لذكراه وحفاظا على عهده ؟ أم تلحق بقومها نجاة بنفسها من الموقف الضيق الذى وضعها أخوها فيه ؟ وفى مأتم كليب اجتمعت نسوة من الحى وقلن لأخته : رحلى جليلة عن مأتمك ، فإن قيامها فيه شماتة وعار علينا عند العرب ، فقالت لها : يا هذه ، اخرجى عن مأتمنا فأنت أخت واترنا وشقيقة قاتلنا . وقضت جليلة فترة من الزمن تعانى صراعًا نفسيا شديدًا بين البقاء والرحيل ، وهى لا تملك من نفسها شيئا ، ثم حسمت أمرها وقررت أن تلحق بأبيها وقومها ، حتى تنجو من العاصفة العاتية التى بدت نذرها الرهيبة فى الأفق ، والتى أخذت تتحرك فى سرعة مذهلة نحو ميدان الصراع لتعصف بكل شىء فيه . ورحلت جليلة فى حالة نفسية سيئة ، وقالت أخت

كليب : رحلة المعتدى وفراق الشامت ، ويل غدا لآل مرة ، من الكرة بعد الكرة !
وقالت أخت كليب : وكيف تشمت الحرة بهتك سترها وترقب وترها ؟ أسعد الله جد أختى أفلا قالت : نفرة الحياء ، وخوف الاعتداء ؟ وعلى مشارف الحى لقيها أبوها فقال لها : ما وراءك يا جليلة ؟ قالت : ثكل العدد ، وحزن الأبد ، وفقد جليل ، وقتل أخ عن قليل . وبَيْن ذين الأحقاد ، وتفتت الأكباد . فقال لها : أو يكف ذلك كرم الصفح وإغلاء الديات ؟ فقالت : أمنية مخدوع ورب الكعبة، أبالبُدْن تدع لك تغلب دم ربها ؟! ثم فزعت إلى شعرها تصور فيه مأساتها الحزينة :

يا ابنة الأقوام إن شئت فلا ... تعجلى باللوم حتى تسألى
فإذا أنت تبينت الذى ... يوجب اللوم فلومى واعذلى
إن تكن أخت امرئ ليمت على ... شفق منها عليه فافعلى
جَلَّ عندى فعل جساس فيا ... حسرتى عما انجلت أو تنجلى
فعل جساس على وجدى به ... قاطع ظهرى ومُدْنٍ أجلى
لو بعين فقئت عينى سوى ... أختها فانفقأت لم أحفل
تحمل العين قذى العين كما ... تحمل الأم قذى ما تفتلى
يا قتيلا قوّض الدهر به ... سقف بيتى جميعاً من عل
هدم البيت الذى استحدثته ... وانثنى فى هدم بيتى الأول
ورمانى قتله من كثب ... رمية المصمى به المستأصل
يا نسائى دونكن اليوم ، قد ... خصنى الدهر برزء معضل
خصنى قتل كليب بلظى ... من ورائى ولظى مستقبلى
ليس من يبكى ليومين كمن ... إنما يبكى ليوم ينجلى
يشتفى المدرك بالثأر ، وفى ... دركى ثأرى ثكل المثكل
ليته كان دمى فاحتلبوا ... بدلا منه دما من أكحلى
إننى قاتلة مقتولة ... ولعل الله أن يرتاح لى

وأخذ المهلهل يستعد للحرب ، وفى محاولة لإنقاذ الموقف المتردى قبل أن يصل إلى نقطة اللاعودة جمع إليه قومه ، وأرسل رجالات من أشرافهم إلى شيبان حتى

يتبين موقفها من الأزمة المستحكمة ، فأتوا مرة بن ذهل أبا جساس وهو فى نادى قومه ، وقالوا له : إنكم أتيتم عظيمًا بقتلكم كليبًا بناب من الإبل ، فقطعتم الرحم وانتهكتم الحرمة، وإنا كرهنا العجلة عليكم دون الإعذار إليكم ، ونحن نعرض عليكم خلالا أربع لكم فيها مخرج ولنا مقنع . فقال مرة : وما هى ؟ قالوا : تحيى لنا كليبا ، أو تدفع إلينا جساسًا قاتله فنقتله به ، أو هماما فإنه كفء له ، أو تمكننا من نفسك فإن فيك وفاء من دمه ، فقال: أما إحيائى كليبا فهذا ما لا يكون ، وأما جساس فإنه غلام طعن طعنة على عجل ثم ركب فرسه فلا أدرى أى البلاد احتوى عليه ، وأما همام فإنه أبو عشرة وإخوته عشرة وعم عشرة كلهم فرسان قومهم ، فإن يسلموه لى فأدفعه إليكم قتل بجريرة غيره ، وأما أنا فهل هو إلا أن تجول الخيل جولة غدا فأكون أول قتيل بينها ، فما أتعجل من الموت ؟ ولكن لكم عندى خصلتان: أما إحداهما فهؤلاء بنىَّ الباقون ، فعلقوا فى عنق أيهم شئتم نسعة ، فانطلقوا به إلى رحالكم ، فاذبحوه ذبح الجزور ، وإلا فألف ناقة سوداء المقل أقيم لكم بها كفيلاً من بنى وائل ، فغضب القوم ، وقالوا : لقد أسأت ، ترذل لنا ولدك ، وتسومنا من دم كليب ! ولم تفلح السفارة ، وعاد الوفد إلى المهلهل الذى أمر بقرع طبول الحرب ورفع راية القتال .

واشتعلت النيران بين الفريقين ، وانقسمت قبائل ربيعة على أنفسها ، فانضمت قبائل منها إلى تغلب ، واعتزلت قبائل أخرى القتال ، ووقفت شيبان تحارب وحدها ، وتعددت الأيام بينها وبين تغلب ومن انضم إليها حتى بلغت أحد عشر يوما عقد لواء النصر فى أكثرها لتغلب ، ثم أخذت كفتها تشيل عندما تدخل الحارث بن عباد فى المعركة ، وكان قد اعتزل القتال منذ بدايته وقال قولته المشهورة التى ذهبت مثلا : « لا ناقة لى فى هذا ولا جمل » . ففى مرحلة متأخرة من مراحل الحرب بدأ المهلهل كأنما أسكرته نشوة النصر ، فأسرف فى القتل ولم يبال بأى قبيلة من قبائل بكر أوقع ، فاجتمعت قبائل بكر إلى الحارث وقالوا له : قد فنى قومك ، فأرسل ابنه بجيرا إلى المهلهل فى محاولة لوضع نهاية لهذه الحرب التى طال أمدها ، وجرَّت الخراب على ربيعة كلها ، وقال له : قل له أنى قد اعتزلت قومى لأنهم ظلموك ،

وخليتك وإياهم ، وقد أدركت ثأرك وقتلت قومك ، ولكن المهلهل قتل بجيرًا وقال له : بؤ بشسع نعل كليب ، وبلغ الحارث النبأ ، فثارت ثائرته وقرر أن يدخل المعركة ، وانطلق إلى فرسه « النعامة » فركبها وتولى أمر بكر ، وأنشد فى ذلك قصيدته العنيفة الثائرة التى يقول فيها .

قرِّبا مربط النعامة منى	لقحت حرب وائل عن حيال
لا بجير أغنى قتيلا ولا رهط	كليب تزاجروا عن ضلال
لهف نفسى على بجير إذا ما	جالت الخيل يوم حرب عضال
قتلوه بشسع نعل كليب	إن قتل الكريم بالشسع غال
يا بجير الخيرات لا صلح حتى	تملأ البيد من رؤوس الرجال
لم أكن من جُناتها علم الله	وإنى بحرها اليوم صال

وبدخول الحارث القتال بدأ ميزان المعركة يتغير ، فقد توالت انتصارات بكر بقيادته وبدأت نذر الهزيمة تلوح لتغلب فى الأفق ، وفى أحد هذه الأيام وهو « يوم قضة » أو كما يسمى أحيانا - « يوم تحلاق اللمم » وقع المهلهل فى أسر الحارث وهو لا يعرفه ، فقال له : دلنى على عدىّ بن ربيعة وأخلى عنك ، فقال المهلهل عليك العهود بذلك إن دللتك عليه ؟ فقال : نعم . فقال المهلهل : فأنا عدى . ولم يستطع الحارث أن ينقض العهد الذى أعطاه الله ، فجز ناصيته وتركه آسفا ، وعاد المهلهل : إلى قومه يجرر أذيال الهزيمة ، وكأنما أدرك أن أيام النصر قد ولت إلى غير رجعة، فقرر أن يرتحل بأهله بعيدًا عن قومه لعل نار الحرب تنطفئ وتعود الحياة إلى ما كانت عليه من قبل .

وتضطرب الحياة بالمهلهل بعد ذلك ، وتشهده صحراء نجد مرة مع قومه فى طريقهم إلى العراق فرارًا من البكريين الذين ظلوا يتعقبونهم من منزل إلى منزل حتىٰ أبعدوهم بعيدًا نحو الشرق ، وتشهده مرة أخرى مع أهله وحدهم فى طريقهم إلى اليمن بعد أن خلف وراءه قبيلته فى طريقها نحو العراق ، ثم تشهده للمرة الأخيرة وهو يغادر اليمن بعد أن ضاقت به الحياة هناك - ليعود إلى قومه بالعراق ،

ولكن القدر يأبى عليه أن يتم رحلته ، فيقع فى أسر البكريين ، ولكن أخوالاً له من بنى بكر يسعون ليأخذوه عندهم ، ويقبل البكريون إجلالا لسنه واحتراما لشيخوخته، أو لعله كان إشفاقا عليهما ورحمة بهما ، ويقضى المهلهل ما بقى له من أيام عند أخواله ، ثم تكون نهاية المأساة فيودع البطل الحياة فى ظروف يختلف الرواة حولها ، فمن قائل أنه مات ، ومن قائل إنه قتل ، ولكن النهاية - فى الحالتين - واحدة ، إنه المصير المحتوم الذى لا مفر منه أدركه بعيدًا عن قومه الذين خاض بهم غمار النصر، غريبًا فى ديار أخواله البعيدة عن ديارهم .

ولم تتوقف الحرب بعد موت المهلهل ، فقد ظلت بقايا من الجمر الخامد تتوقد من حين إلى حين وأنهكت الحرب الفريقين ، فسعى بعض أشرافهما إلى الحارث بن عمرو ملك كندة ليبذل وساطته بينهما لعله يضع نهاية لها ، وتنجح وساطة الملك ، وتضع الحرب أوزارها ، وحتى يضمن الملك استمرار السلام بين الحيين أقام على بكر ابنه شرحبيل وعلى تغلب ابنه معد يكرب .

وهكذا انتهت حرب البسوس بعد أن استمرت - فيما يقال - أربعين سنة منذ أن اشتعلت نيرانها فى أواخر القرن الخامس حتى خمدت تماما فى أوائل القرن السادس .

والمهلهل هو عدى بن ربيعة ، وإن يكن بعض الرواة يذكرون أن اسمه امرؤ القيس ، وربما كان هذا خلطا منهم بينه وبين امرئ القيس أبى الشعر الجاهلى ، فكلاهما تنسب إليه أولية هذا الشعر مع اختلاف فى مفهوم هذه الأولية ، والمهلهل يسمى نفسه فى بعضه شعره « عديا » .

ضربت نحرها إلى وقالت يا عديا لقد وقتك الأواقى

وكذلك يسميه الحارث بن عباد فى شعره الذى قاله حين وقع فى أسره فى يوم قضة :

لهف نفسى على عدى ولم أعرف عديا إذ أمكنتنى اليدان

وأما لقبه « المهلهل » فقد اختلفوا فى تفسيره ، فقالوا أنه لقب به لقوله فى بيت له :

لما ترقل فى الكراع شـــديدهم   هلهلت أثأر جـــابرًا أو صنبـــلا

وقالوا أنه لقب به لهلهلة شعره أى اضطرابه واختلافه ، ولكن أشهر الأقوال أنه لقب به لأنه أول من هلهل القصيدة العربية أى رققها وأطالها .

وقصة المهلهل هى قصة حرب البسوس ، ظهر مع بدايتها وانتهى مع نهايتها ، فحياته قبلها مجهولة طوت رمال الصحراء أخبارها فيما طوته من أخبار كثير من شعرائها القدماء ، وحياته بعدها حياة تافهة لا قيمة لها ، ومن خلال الروايات القليلة التى وصلت إلينا يتراءى المهلهل فتى من فتيان تغلب ، نشأ كسائر فتيانها فى بيت من بيوت الرئاسة فيها ، فقد كان أبوه ربيعة سيد قومه وقائدهم فى بعض أيامهم ضد اليمن ، حتى إذا ما اكتمل شبابه ظهر فيها فارسًا يشارك فرسانها فى صراعها ضد القبائل اليمنية التى هاجرت من الجنوب ، واحتلت موطنها تهامة ، فقد حارب تحت إمرة أخيه كليب ، حتى إذا ما استقرت رئاسة معد لكليب ، وهدأت الأحداث التى كانت تتحرك من قبل بينها وبين اليمنية ، أختفى المهلهل من فوق مسرح الأحداث السياسية ، وفرغ إلى حياة لاهية لا تشغله فيها إلا متع الحياة الجاهلية التى طالما تغنى بها الشعراء : الخمر والمرأة والميسر .

ثم يظهر المهلهل على مسرح الأحداث مرة تأخرى بعد مصرع كليب الذى كان نقطة تحول ضخمة فى حياته ، وكأنما أراد القدر أن يقتل كليب ليظهر المهلهل، وأن تشتعل حرب البسوس ليخلد اسمه فى سجل الخالدين من أبطال التاريخ العربى، وأيضا فى سجل الطلائع المبدعة من رواد الشعر الجاهلى ، فقد نفض يديه من حياته اللاهية ، وآلى على نفسه أن ينأى بها عن كل مظاهرها حتى يثأر لأخيه ، ويلمع نجم المهلهل فى غمرات هذه الحرب ، فقد تزعم قبيلته فى معركة الثأر الضارية ، وشهدته ساحاتها العريضة يحقق لها النصر بعد النصر فى أيامها المتعددة، حتى إذا ما كان يوم قضة ، وهزمت تغلب لأول مرة في حربها مع بكر .

ووقع بطلها الذى لم يهزم من قبل فى أسر الحارث بن عباد ، انهارت أعصابه ، وبدأ نجمه فى الأفول ، وأخذت نهايته تتراءى فى الأفق ، وكأنما هدت الهزيمة عزيمته ، وأذل الأسر نفسيته ، وحطم اليأس كله آماله ، فاعتزل الحرب ، وأحداثها ، وخلف وراءه ساحاتها إلى غير رجعة ، وانطوى على نفسه يضمد جراحها ، ويحاول أن يلملم ما تفرق منها ، ولكن الحياة أبت أن تترك له فرصة للهدوء والاستقرار وسحب الذيول على الماضى الدامى ، فاضطربت به فى شعاب الجزيرة العربية ، وشردته فى فلواتها شرقا وغربًا وشمالا وجنوبًا . ثم تكون نهاية المأساة عند أخواله بنى بكر غريبا عن قومه ، بعيدا عن ديارهم . ويختلف الباحثون المحدثون فى محاولاتهم تحديد سنة وفاته بين سنوات ٥٠٠ ، ٥٢٥ ، ٥٣٠ ، ٥٣١ ، وهى محاولات لا نملك معها ترجيحا لأى منها ، وإنما كل ما نملكه أن نقول أنه توفى مع مطالع القرن السادس الميلادى .

والأمر الذى لا شك فيه أن البطل الذى قام بدور البطولة الأول فى هذه الحرب هو أيضا الذى قام بدور البطولة الأول على مسرح الشعر فى هذا العصر ، فهو أهم شاعر ظهر فى هذه الحرب ، هو ألمع الشعراء فى هذا العصر ، ولكن الظاهرة التى تلفت النظر أن شعر المهلهل الذى وصل إلينا يوشك أن يكون وقفًا على حرب البسوس ابتداء من مصرع كليب الذى أشعل نيرانها وانتهاء بانتهاء دوره فيها بعد هزيمة قبيلته ، وانسحابه من ميدان الصراع ، وكأنما أرادت ربة الشعر أو شيطانه أن يظهر المهلهل الشاعر مع بداية هذه الحرب ويختفى مع نهايتها . فالمصادر الأدبية والتاريخية لا تروى له شعرًا قبلها، ولا تكاد تروى له شعرا بعدها، وكأنما تفجر ينبوع الشعر على لسانه فجأة بعد مصرع أخيه ، ليملأ له كؤوس معركة الثأر ، ثم توقفت عن التدفق فجأة بعد أن نضبت هذه الكؤوس وأدركها الجفاف .

وفى أغلب الظن أن هذا كله غير صحيح ، فليس من الطبيعى أن يظهر المهلهل الشاعر فجأة ثم يختفى فجأة ، وبين ظهوره الفجائى واختفائه يقوم بهذا الدور الطليعى الرائد فى تاريخ الشعر العربى ، معلنا انتهاء عصر المقطوعة وبداية عصر القصيدة . وفى أغلب الظن أن شعر المهلهل قبل الحرب وبعدها قد ضاع نتيجة

لإيغاله فى القدم ، أو نتيجة لاهتمام الرواة بشعره فى الحرب وتركيزهم عليه، كما اهتموا بدوره فيها وركزوا عليه ، وكأنما ارتبط المهلهل الشاعر فى أذهان الناس بحرب البسوس . ومع ذلك فشعر المهلهل الذى وصل إلينا - حتى بعد تصفيته وتوثيقه - يعد وثيقه دقيقة لحرب البسوس ، وسجلا كاملا لكل أحداثها ، يرسم صورة تواكب الواقع التاريخى لهذه الحرب منذ أن لقى كليب مصرعه ، فأشعل نيرانها إلى أن انطفأت هذه النيران واختفى المهلهل من فوق المسرح مؤذنا بإسدال الستار وانتهاء المأساة ، ولكن مع شىء غير قليل من المبالغة والادعاء وتجسيم الأحداث عرف به المهلهل ولحظه عليه النقاد ، وقديمًا قال ابن سلام أنه كان يتكثر ويدعى فى قوله بأكثر من فعله ، وإن يكن الدكتور طه حسين يرى أن هذا التكثر وهذا الادعاء إنما كان من عمل تغلب بعد الإسلام حين نحلته ما لم يقل .

ومن اليسير أن نقسم هذا الشعر إلى مجموعتين أساسيتين :

مجموعة تدور حول مصرع كليب وبكائه والتفجع عليه ، وتهديد قبيلة بكر التى لقى مصرعه على يد أحد أبنائها ، على نحو ما نرى فى هذا الأبيات التى يرثيه بها ، ويصور فجيعته ، بل فجيعة الدنيا كلها فيه ، مازجا ذلك بفخر عريض بقبيلته :

كليب لا خير فى الدنيا ومن فيها ... إذ أنت خليتها فيمن يخليها

كليب أى فتى عز ومكرمة ... تحت السقائف إذ يلغوك سافيها (١)

نعى النعاة كليبا لى فقلت لهم : ... مالت بنا الأرض أو زالت رواسيها

الحزم والعزم كانا من صنيعته ... ما كل آلائه يا قوم أحصيها

القائد الخيل تردى فى أعنتها ... زهوًا إذا الخيل لجت فى تعاديها (٢)

من خيل تغلب ما تلقى أسنتها ... إلا وقد خضبوها من أعاديها

يهزهزون من الخطى مدمجة ... كمتًا أنابيبها زرقا عواليها (٣)

---

(١) السقائف يريد بها حجار القبر، والساقى : التراب .

(٢) تردى أى تضرب بحوافرها . والتعادى العدو .

(٣) يهزهزون أى يهزون . والخطى : الرماح . والكمت : الحمر التى خضبتها دماء الأعداء. ويشير بالعوالى الرزق إلى حدة نصالها .

ترى الرمــــاح بأيدينا فنوردها — بيضاء نصدرها حمرا أعاليها

ليت السماء على من تحتها وقعت — وانشقت الأرض فانجابت بمن فيها

لا أصلح الله منا من يصـــالحكم — ما لاحت الشمس فى أعلى مجاريها

لقد اهتزت الأرض ، وزالت الجبال حين لقى كليب مصرعه ، وهو يتمنى أن تقع السماء ، وتنشق الأرض حزنا عليه ، ويرى أن فرسان تغلب الأشداء قادرون على الثأر له ، وهو لذلك لا يتردد فى أن يوجه إلى أعدائه إنذارًا شديدًا بحرب عاتية تبيد قبائلهم جميعا ، وتترك أبطالهم صرعى تنهش أجسادهم ضوارى الصحراء وطيورها الجارحة :

لما نعى الناعى كليـــبـــا أظلمت — شمس النهار فما تريد طلوعا

قتلوا كليـبًـا ثم قالوا إرتعوا — كذبوا لقد منعوا الجياة رتوعا

كـــلا وأنصــــاب لنا عــادية — معبودة قد قطعت تقطيعا [1]

حـــتى أبيـد قـبـيلة وقـبـيلة — وقـبـيلة وقـبـيلتين جـمـيـعًـا

وتذوق حـــتــفـــا آل بكر كلهـا — ونهد منها سمكها المرفوعا

حـتى نرى أوصـالهم وجـمـاجـما — منهم عليها الخامعات وقوعًا [2]

ونرى سبـاع الطير تقـر أعـينا — وتجـر أعـضـاء لهم وضلوعـا

وهو لا يمل هذا التهديد ، ولا يسأم من تكراره ، بل يلح عليه فى كثير من قصائده ومقطوعاته ، وكأنه يرضى به نفسه المكلومة وروحه الجريحة ، يقول مرة :

قتلوا ربهم كليبا سفاها — ثم قالوا ما إن نخاف عويلا

كذبوا والحـــرام والحل حـــتى — تسلب الخدر بيضه المحجولا [3]

ويموت الجنين فى عـاطف الرحم — ونروى رمـاحنا والخـيـولا

---

(١) الأنصاب : حجارة كانت حول الكعبة فى الجاهلية تنصب ويهل عليها ويذبح لغير الله تعالى . والعادية : القديمة .

(٢) الخامعات : الضباع .

(٣) يريد بالبيض المحجول النساء المحذرات فى حجولهن .

ويقول مرة أخرى :

قـتلوا كليـبـا ثم قـالوا أرتقـوا ... كـذبوا ورب الحل والإحـرام
حـتى تبـيـد قـبـيلة وقـبـيلة ... ويعض كل مـثـقف بالهـام (١)
وتقـوم ربات الخـدور حـواسـرًا ... يمسـحن عـرض ذوائب الأيتـام
حـتى يعض الشـيخ بعـد حـمـيمـة ... مما يـرى نـدمـا علـى الإبهـام

ويقول مرة غيرهما :

فـلا وردن الخـيل بطن أراكـة ... ولا قـضين بفـعل ذاك ديونى
ولأقـتلن جـحـاجـحـا من بكركم ... ولأبكين بهـا جـفـون عـيـون (٢)
حـتى تظل الحـامـلات مـخـافـة ... من وقـعنا يقـذفن كل جنين

ويقول مرة أخرى :

فـلا تركن به قـبـائل وائل ... قـتلى بكل قـرارة ومكان
مـا إن تعـاورها النسـور أكـفـهـا ... ينهـشنهـا وحـواجل الغـربان

وأما المجموعة الأخرى فتدور حول الحرب وأحداثها وما سجله بطلها فى ساحاته من بطولات ، وما أحرزته قبيلته من انتصارات ، وما ألحقته بأعدائها من هزائم ، وعلى امتداد هذه المجموعة التاريخية تتراءى الحرب بأيامها المتعاقبة يوما بعد يوم ، وكأننا أمام سجل تاريخى لها ، أو أمام عرض روائى لها تتابع فيه الأحداث، وتتلاحق فيه صورة حية مثيرة ، يقول عن يوم الذنائب :

ولقـد شـفـيت النفس من سـرواتهم ... بالسيف فى يوم الذنوب الأغبس (٣)
أن القـبـائل أضـرمت من جـمـعنا ... يوم الذنائب حـر مـوت أحـمس (٤)

---

(١) المثقف : الرمح . والهام : الرؤوس .
(٢) الجحاجح : السادة .
(٣) السروات : الأشراف . والأغبس : المظلم .
(٤) الأحمس : الشديد .

ويقول عن يوم واردات :

وأنى قد تركت بواردات بجيرًا فى دم مثل العبير (١)
هتكت به بيوت بنى عباد وبعض الغشم أشفى للصدور
على أن ليس يوفى من كليب إذا برزت مخبأة الخدور
وهمام بن مرة قد تركنا طعام القشعمين من النسور (٢)
ينوء بصدره والرمح فيه ويخلجه خدبٌ كالبعير (٣)
فلولا الريح أسمع من بجير صليل البيض تقرع بالذكور

ويقول عن يوم عنيزة :

فدا لبنى شقيقة يوم جاءوا كأسد الغاب لجت فى الزئير
كأن رماحهم أشطان بئر بعيد بين جاليها جرور (٤)
غداة كأننا وبنى أبينا بجنب عنيزة رحيَا مدير
تظل الخيل عاكفة عليهم كأن الخيل ترحض فى غدير (٥)

ويقول عن يوم قضة مسجلا حسرته على هزيمته فيه ، معللا لها بأن طبيعة الدهر التقلب وعدم الاستقرار :

لم أرم عرصة الكتيبة حتى إذ تعل الورد من دماء نعالا (٦)
عرفته رماح بكر فما يأ خذن إلا لبانه والقذالا (٧)
غلبونا ، ولا محالة يوما يقلب الدهر ذلك حالا فحالا

---

(١) العبير هنا هو الزعفران يشبه به الدم .
(٢) القشعم : النسر الكبير .
(٣) يخلجه : يجذبه . والخدب : الضخم .
(٤) أشطارهم بئر : حبالها التى يستقى بها . وجال البئر : ناحيته . والجرور من الآبار : البعيدة القاع .
(٥) ترحض : تغسلها .
(٦) لم أرم : أى لم أبرح . والعرصة : الساحة . والورد : الجواد الضارب لونه إلى الحمرة .
(٧) اللبان : الصدر . والقذال : جانب الشعر .

ويقول مفتخرًا بقضائه على بكر حتى أوشك أن يفنيهم جميعًا :

لو كنت قتلت جن الخابلين كما قتلت بكرا لأضحى الجن قد نفدا

ويقول أخيرًا مصورًا النهاية الخائبة التى انتهى إليها ، والذلة واليأس والندم والمرارة التى ملأت عليه نفسه بعدها :

أصبحت لا منفسًا أصبت ولا أبت كريما حرا من الندم [1]

على هذه الصورة استطاع المهلهل أن يقدم لنا صورة دقيقة متكاملة عن حياته بعد مصرع أخيه ، وما مر به فيها من أحزان طاحنة عصرت قلبه عصرا ، وآمال عريضة فى أن يحقق النصر بعد النصر فى أيامه الرهيبة مع قتلة كليب، ثم كيف تحطمت هذه الآمال كلها على صخرة الهزيمة واليأس والغربة والضياع ، وبهذا استطاع أن يكون الشاعر الأول فى هذه الحرب ، كما كان فارسها الأول الذى حمل لواء النصر فى أيامها قرابة أربعين سنة ، وبهذا استحق أن يمنح لقب « شاعر فارس» وهو أرفع لقب كانت تمنحه القبيلة لأحد أبنائها ، وأرفع وسام تعلقه على صدره ، كما استحق أن يتحول فى أذهان الشعب العربى إلى أسطورة معجزة خلدتها الملحمة الشعبية الرائعة « الزير سالم » .

ترتبط أولية الشعر العربى الناضجة بحرب البسوس وبطلها المهلهل ، ففى غمرات هذه الحرب العاتية ، وفوق ساحاتها الدامية ، ظهرت القصيدة العربية لأول مرة فى تاريخ الشعر العربى ، وكان الشعر قبلها مقطوعات قصيرة أو أبياتا محدودة العدد ، وعلى قيثارة المهلهل ومعاصريه من شعراء هذه الحرب انتقل هذا الشعر من مرحلة المقطوعة إلى مرحلة القصيدة ، وإلى عصر البسوس ترجع أقدم مجموعة من الشعر العربى وصلت إلينا ، ونستطيع أن نطمئن إليها شيئا من الاطمئنان ، وهى مجموعة تمثل أولية هذا الشعر فى صورته الناضجة التى نرى فيها القصيدة العربية وقد أخذت شكلها الذى ظهرت به بعد ذلك فى تاريخ الشعر العربى ،

---

(١) المنفس : المال الكثير الذى له قيمته وخطره .

وتكاملت له مقوماتها وتقاليدها الأساسية ، واستقرت بها أصولها الثابتة ، واستقامت لها موسيقاها العروضية ونظام قافيتها المعروف ، وفى رأى الرواة والنقاد القدماء أن المهلهل بطل هذه الحرب هو البطل الذى شهر على مسرح الشعر العربى، ونقل هذا الشعر من مرحلة المقطوعة إلى مرحلة القصيدة ، وأنه أول شاعر أطال هذه القصيدة حتى بلغت ثلاثين بيتا ، ومن هنا اكتسب لقبه الذى عرف به فى تاريخ الشعر العربى ، فهو أول من هلهل الشعر ، وهو أول من قصد القصيد ، ويصرح الفرزدق فى بعض شعر بأنه أول الشعراء : « ومهلهل الشعراء ذاك الأول » . ولكن المهلهل لم يكن وحده على المسرح ، فقد أظهرت هذه الحرب معه شعراء آخرين يمثلون الطليعة المبكرة أو الرواد الأوائل الذين شاركوا معه فى بناء القصيدة العربية على هذه الصورة الفريدة التى عرفت لها فى العصر الجاهلى ، واستقرت لها فترة طويلة من تاريخ الشعر العربى ، فقد كان هناك على المسرح إلى جانب الحارث بن عباد والفند الزمانى وجليلة البكرية والمرقش الأكبر وغيرهم كثير ممن ألهبت الحرب بأحداثها المثيرة مشاعرهم ، وأثارت عواطفهم ، وفتحت لهم أبوابًا من القول وفنونا من التعبير لم يكن لشعراء مرحلة المقطوعة عهد بها من قبل .

ومن الحق أن كثيرًا من شعر هذه المرحلة المبكرة فى تاريخ الشعر العربى ، الموغلة فى القدم ، يحيط به شك ثقيل واتهام شديد ، ومنذ عصر التدوين وقف الرواة منه موقفًا على جانب كبير من الحذر والريبة ، واتهموه بأن كثيرا منه منحول وموضوع على أصحابه ، وكذلك فعل الباحثون المحدثون، فقد شك الدكتور طه حسين فى شعر المهلهل ، واتهم تغلب بأنها تكثرت فى شعره بعد الإسلام ونحلته ما لم يقل . ولكن هذا الشك - على الرغم من صحة بعض جوانب منه - لا ينفى حقيقة لا شك فيها ، وهى أن هذه الحرب هى التى شهدت أولية الشعر العربى الناضجة ، وأظهرت القصيدة العربية لأول مرة فى تاريخ هذا الشعر على يد المهلهل ومعاصريه من شعرائها بعد أن كان الشعراء من قبل يقولون الأبيات المحدودة لحاجات طارئة ، أو مناسبات عارضة كما صرح بذلك النقاد القدماء .

ومن الثابت تاريخيا أن شعر المهلهل قد جمع فى عصر التدوين مرتين : مرة على يد الأصمعى ، ومرة أخرى على يد السكرى ، وكلاهما من الرواة الثقات الذين لا يحيط بهم الشك ، ولا تحوم حولهم شبهات الاتهام ، ولكن مما يؤسف له أن كلا العملين قد ضاع ، ولو قد وصلا إلينا كلاهما أو أحدهما لتغيرت كثير من الأحكام التى قامت على أساس ما وصل إلينا من شعره فى المصادر المختلفة ، وبخاصة «بكر وتغلب » لمحمد بن إسحاق ، وهو من رواة الأخبار الذين شك العلماء فى روايتهم وعلمهم بالشعر ، وبأنهم حملوا فى رواياتهم التاريخية شعرًا موضوعًا كثيرا، وقد اعترف هو نفسه بذلك فقال فى صراحة مرة : « لا علم لى بالشعر ، إنما أوتى به فأحمله » ، ففى هذا الكتاب تبرز مشكلة الشك فى هذا الشعر إلى أعلى درجاتها، ولكننا مع ذلك لا نعدم أن نجد شعرًا صحيحًا فى مصادر موثقة نطمئن إليها كالأصمعيات والحماسة والأغانى والعقد الفريد ، ولكن مما يؤسف له - مرة أخرى - أن الشعر الذى ترويه هذه المصادر قليل بالنسبة لما يرويه هذا الكتاب ، ومن هنا أصبح الاعتماد على هذا الشعر فى دراسة هذه المرحلة المبكرة من تاريخ الشعر العربى فى حاجة شديدة إلى عملية تصفية ضخمة وتوثيق دقيق حتى تتضح طبيعة هذه المرحلة ، وتكون النتائج والأحكام قائمة على نصوص صحيحة ووثائق يقينية لا يحيط بها شك ولا يكتنفها اتهام لا على أساس واه من الرمال لا يلبث أن ينهار لدى أول عصفة رياح .

ومع ذلك فإن تهذا القليل الصحيح الذى نطمئن إليه بعد عملية التصفية والتوثيق يبدو كافيا لرسم الخطوط العريضة للصورة التى كان عليها الشعر العربى فى هذه المرحلة المبكرة من حياته ، والكشف عن الألوان الأساسية التى اعتمد عليها هؤ لاء الرواد الأوائل . لقد تجاوز الشعر مرحلة المقطوعة ، وأخذ الشعراء يطيلون فى مقطوعاتهم حتى استقامت لهم القصائد الطويلة بمقوماتها وتقاليدها وأصولها الأساسية ، كما أخذوا ينوعون فى أغراضها الأساسية فى الشعر العربى بعد ذلك ، ولم تعد تعبيرًا عن حاجة عارضة أو مناسبة طارئة ، ومضوا يوفرون لها قيما فنية خرجت بها عن دائرة العفوية والتعبير المباشر إلى دائرة العمل الفنى الذى يدرك

صاحبه أسراره وأصوله ، ويملك مفاتيحه التى يفتح بها كنوزه الثرية ، ليقيمه على الأسس الثابتة التى تعارف عليها الشعراء بعد أن أصلها لهم رواده الأوائل ، وفى عبارة مختصرة نستطيع أن نقرر فى غير مبالغة أو مجافاة للواقع التاريخى أن عصر البسوس هو الذى شهد البدايات الأولى لتأصيل القصيدة العربية سواء من حيث الشكل أو من حيث المضمون .

لقد طالت القصيدة وامتدت وتجاوزت حجم المقطوعة القصيرة أو الأبيات المحدودة العدد الذى وقفت عنده فى عصر ما قبل البسوس ، ولكن الظاهرة التى تلفت النظر أن القصائد الطويلة التى نستطيع أن نطمئن إليها قليلة بالنسبة إلى المقطوعات أو القصائد القصيرة التى ظلت تمثل الأغلبية الغالبة على شعر هذه المرحلة ، وهى ظاهرة طبيعية من اليسير تفسيرها ، فالشعر فى هذا العصر كان يمر بمرحلة انتقال بين عصر المقطوعات وعصر القصيدة ، وكان الشعراء لا يزالون مضطربين بين الشكل القديم الذى كانت نماذجه الفنية لا تزال حية أمامهم وبين الشكل الجديد الذى كانت محاولاتهم لخلقه لا تزال فى بدايتها وتجاربهم عليه لا تزال محدودة ، فكان من الطبيعى أن يظل الشكلان متعاصرين فترة من الزمن حتى تستقر الصورة الجديدة فى نفوس الشعراء وتأخذ مكانها فى الحياة الأدبية ، ولم يكن من الطبيعى أن تختفى الصورة القديمة مرة واحدة ما بين عشية وضحاها ، ومع ذلك فمن الضرورى - إنصافا للتاريخ - أن نضع فى حسابنا ما ضاع من شعر هذه المرحلة فى أثناء رحلة الشعر الشفوية إلى عصر التدوين ، فمن غير شك ضاع كثير من هذا الشعر فى هذه المرحلة ، وقد يكون من بين ما ضاع قصائد طويلة .

ومع ظهور القصيدة الطويلة بدأت تظهر بعض صور من المقدمات التى أصبحت بعد ذلك اللحن المميز للقصيدة القديمة ، فظهرت المقدمة الغزلية التى نرى صورة منها فى قصيدة المهلهل التى نظمها فى أسر البكريين فى أواخر الحرب:

طفلة مـــا ابنة المحلق بيـــضـــا	ء لعـــــــوب لذيذة فى العـنـاق
فـاذهبى مـا إليك غـيـر بعـيـد	لا يـؤاتـى الـعـنـاق مـن فـى الـوثـاق
ضـــربت نحــرهـا إلىّ وقـــالـت:	يا عـديا لقـد وقـتك الأواقى (١)

كما ظهرت مقدمة الأطلال على نحو ما نرى فى قصيدة المهلهل :

أزجـــــر العين أن تبكّى الطلولا	إن فى الصـــدر عن كليب غليــلاً
إن فى الصـدو حـاجـة لن تقـضى	مـا دعـا فى الغـصـون داع هديلاً
كـــيف أنســــاك يا كليب ولما	أقض حـــزنا ينوبنى وغليـــلاً
أيهـا القلب أنجــز اليـوم نحـبـا	من بنى الحصن إذ غدوا وذحولا (٢)
كـــيف يبكى الطلول من هـو رهـن	بطعـان الأنام جـيـلا فـجـيـلاً

وعلى نحو ما نرى فى قصيدة المرقش الأكبر التى يرثى به ابن عمه الذى قتله المهلهل فى هذه الحرب ، وكان المرقش معه فى هذه الواقعة ، ولكنه أفلت ونجا من الموت :

هـل بـالديار أن تجـــيب صـــمم	لـو كـــان رسم ناطقـــا كلّم
الدار قـفـــر ، والرسـوم كـمـا	رقش فى ظهـــــر الأديم قلم
ديار أســـمــــاء التى تبلت	قلبى فـعـينى مـاؤها يسـجم (٣)
أضـحت خـلاء لبـتـهـا ثند	نورٌ فـيـهـا هزيزه فـاعـتم (٤)

وواضح أن هذه المقدمات كانت لا تزال فى محاولاتها الأولى تتقدم على استحياء لتحتل مكانها التقليدى فى القصيدة العربية بعد ذلك ، وأن تقاليدها الفنية لم تكن قد تكاملت لها تماما ، ولكن من الواضح أيضا أنها كانت تصدر عن تجارب

---

(١) الأواقى جمع أوقية .
(٢) النحب : النذر : وبنوه الحصن من بكر . والذحول جمع ذحل وهو الثأر .
(٣) يسجم أى يسيل .
(٤) الثئد : الندى . والزهو : اللوم . وأعدم : كثر .

حقيقية ، ولم تكن كالتى عرف بها بين الشعراء المتيمين الذين عرفهم العصر الجاهلى . ولسنا ندعى أن المقدمات بدأ ظهورها فى هذا العصر ، و لكننا لا نملك أن ندعى عكس ذلك ، فمسألة المقدمات من مشكلات الشعر الجاهلى الغامض لا تعرف متى بدأت ؟ ولا من بدأها ؟ وظاهرة أخرى تلفت النظر فى المجموعة الفنية التى وصلت إلينا من هذا العصر ، وهى أنه على امتداد هذه المجموعة تبدو الصنعة ناصعة الألوان إلى حد بعيد، ويبدو الشعراء كأنهم لا يزالون يتحسسون طريقهم إليها ، ولما يضع الفن بين أيديهم مفاتيحها التى يكشفون بها عن كنوزها الثرية بعد، وهى ظاهرة طبيعية تؤكد صحة هذا الشعر وتوثقه ، وتباعد بينه وبين شبهة الانتحال واتهامه ، ومرة أخرى لابد أن نضع فى حسابنا أننا ما زلنا فى بداية الطريق الفنى ، وأن الشعراء ما زالوا يجرون تجاربهم على العمل الفنى ليؤصلوا له تقاليده ومقوماته ، وليكشفوا عن أسراره ليضعوه بين أيدى الشعراء الذين يتحركون خلفهم فى الطريق الطويل .

وتتصل بهذه الظاهرة ظاهرة أخرى ترجع إلى الأسباب نفسها ، ففى شعر هذا العصر تنتشر الزحافات بصورة واسعة ، بل نرى فى بعض الأبيات اضطرابا فى إقامة الموسيقى العروضية ، واضطرابا فى إحكام القوافى وبنائها ، ومرة أخرى يجب ألا ننسى أننا ما زلنا فى بداية الطريق ، وأننا ما زلنا قريبى عهد بطفولة الشعر الجاهلى ، وأننا نمر بمرحلة انتقال بين عصرين ، وأن هذه الظواهر كلها رواسب من الأولية المبكرة التى لم يكن فن الشعر قد استقام تماما فيها على أيدى رواده الأوائل الذين قاموا بدورهم الكبير فى عصر ما قبل التاريخ الأدبى ، وهو دور طوته - مع الأسف - رمال الصحراء فى أعماقها السحيقة .

ولعل هذه العيوب الموسيقية لم تظهر فى قصيدة من شعر هذا العصر مثلما ظهرت فى قصيدة المرقش الأكبر التى أشرنا إليها منذ قليل ، ففى هذه القصيدة تنتشر الزحافات بصورة تلفت النظر ، ويظهر فى بعض أبياتها اضطرابات فى إقامة الوزن العروضى ، بل تخرج بعض شطورها من البحر الذى نظمت فيه ، وهو البحر

السريع ، لتدخل فى بحور أخرى ، وبحق تعد هذه القصيدة وثيقة دقيقة تؤكد صحة الشعر الذى وصل إلينا من هذا العصر البعيد ، وتتراءى كأنها قطعة أثرية نادرة احتفظت به الصحراء كما تركها صاحبها ، ولم تعبث بها أيدى الرواة لتخفى من عيوبها أو تصحح من أخطائها .

على هذه الصورة بدأت قافلة الشعر العربى خطوتها الأولى الثابتة في عصر التاريخ الأدبى الصحيح ، لتواصل رحلتها التاريخية الطويلة التى لا تزال ماضية فى طريقها حتى اليوم .

* * *

الفصـــل الرابــع

امرؤ القيــس أبو الشـعـر العـربـى

نحن الآن فى القرن السادس الميلادى ، وقد وضعت حرب البسوس أوزارها ، ورفرفت فى أرجاء الجزيرة العربية رايات السلام البيض بعد أربعين سنة من خصام متصل ، وكانت قافلة الشعر قد بدأت رحلتها التاريخية خلف روادها الأوائل من شعراء هذه الحرب الذين انتقلوا بهذا الشعر من مرحلة المقطوعة إلى مرحلة القصيدة ، وهى بداية انتهت بعد أن وضع المهلهل رائد القافلة الأول أقدام الشعراء على بداية الطريق، ثم خلفه لهم ليواصلوا الرحلة من بعده ، وكان القدر قد أعد للقافلة رائدا جديدا يواصل بها رحلتها ، ويشق بها مسالك جديدة، ويؤصل لها تقاليدها الفنية ، ويرفع من قواعدها التى وضع أسسها خاله المهلهل ولم يكن هذا الرائد الجديد سوى امرئ القيس أبى الشعر العربى .

وامرؤ القيس هو آخر أمراء أسرة كندة اليمنية التى كانت تحكم نجدًا منذ أواسط القرن الخامس الميلادى ، وأبوه حجر بن الحارث آخر ملوك هذه الأسرة الذى أسدل مصرعه ستار الختام على حكمها لهذه المنطقة ، وأمه فاطمة بنت ربيعة أخت كليب سيد قبائل ربيعة ، والمهلهل بطل حرب البسوس ، فهو سليل ملوك كندة من ناحية الأب ، وسليل سادة ربيعة من ناحية الأم ، وبهذا يكون قد جمع الشرف من كلا طرفيه - كما كانوا يقولون .

كانت قبيلة كندة تنزل منذ أقدم تاريخ معروف لها فى القرن الرابع فى غربى حضرموت على السواحد الجنوبية للجزيرة العربية ، حتى إذا ما إنهارت الحضارة اليمنية هاجرت جماعات منها إلى الشمال ، وألقت عصاها فى إقليم نجد الخصب

فى المنطقة التى تقع جنوبى وادى الرمة الذى يخترق الجزيرة العربية بين شمالى يثرب وجنوبى العراق ، وفى أواسط القرن الخامس استطاع سيدها حجر آكل المرار أن يبسط سلطانه على القبائل الشمالية فى هذه المنطقة ، وأن يمد نفوذه إلى إقليم اليمامة ، وأن يتسع به إلى حدود إمارة المناذرة بالحيرة ، وأن يخضع له قبائل بكر وتغلب التى كانت تنزل فى هذه المنطقة ، ثم خلف من بعده ابنه عمرو المقصور الذى تقلص ظل كندة فى عهده ، وخلعت بكر وتغلب ولاءهما له ، ثم لم تلبث حرب البسوس أن اشتعلت بينهما ، وجاء من بعده ابنه الحارث الذى يعيد عصره عصر كندة الذهبى ، فقد استطاع أن يخضع لحكمه قبائل نجد ، وأن يعيد إليه قبائل بكر وتغلب التى كانت الحرب قد أنهكت قواها ، فلجأت إليه ليصلح بينها ، ثم اتجه بعد ذلك لتصفية حسابه مع المناذرة ، فاشتبك معهم فى عدة وقائع أحرز فيه النصر، وفى أثناء حكمه ساءت العلاقات بين المنذر بن ماء السماء وبين قباذ ملك فارس ، فقد اعتنق قباذ المزدكية التى كان يدعو إليها مزدك فى ذلك الوقت ، واتخذها دينا رسميا للدولة ، وحاول أن يفرضها على المناذرة ، ولكن المنذر أبى فعزله وولى مكانه الحارث أمير كندة .

وتحقق للحارث حلم آبائه بتقويض إمارة المناذرة ، واستقر له الأمر على هذه المنطقة المترامية الأطراف التى تمتد من نجد حتى العراق ، ورأى لكى يحكم سلطانه عليها أن يولى أبناءه على قبائلها ، فجعل حجرًا على أسد وغطفان ، وشرحبيل على بكر والرباب وبعض قبائل تميم ، ومعديكرب على تغلب وسائر تميم، وسلمة على قيس ، وعبد الله على عبد القيس ، ولكن الأمور سرعان ما تطورت ، فتوفى قباذ وخلفه كسرى أنو شروان ، وكان يكره المزدكية ، فأعاد المنذر إلى حكم الحيرة وخلع الحارث ، وكان طبيعيا أن تنشب الحرب بين الإمارتين ، ويقال أن المنذر أوقع بالحارث هزيمة نكراء قتل فيها وقتل معه أكثر من أربعين أميرًا من بيته، وانقسمت إمارة كندة إلى إمارات يحكمها أبناء الحارث الذين كان قد عهد إليهم بها فى حياته، وبدأ المنذر يوقع بينهم ويؤلب القبائل عليهم ، فتحاربوا فيما بينهم ، وسقطوا تباعا

فى ميادين القتال ، حتى انتهى الأمر بانقضاض قبيلة بنى أسد على حجر وقتله ، وبهذا أسدل التاريخ الستار على إمارة كندة .

وتتعدد الروايات حول أسباب ثورة بنى أسد على حجر التى انتهت بمصرعه ، وتختلف فى تفاصيلها اختلافا بعيدا ، وهو اختلاف نستطيع أن نقترب من خلاله إلى الحقيقة الضائعة فى زحمة هذه التفاصيل ، لقد ضاقت بنو أسد بحكم هذه الأسرة الأجنبية التى وفدت عليهم من الجنوب ثم استطاعت فى غفلة من الزمن أن تفرض سلطانها عليهم ، وبخاصة بعد أن أثقلت كواهلهم بما فرضته عليهم من ضرائب ، فأجمعوا أمرهم على الثورة عليها ، وحانت لهم الفرصة حين قتل الحارث فى حربه مع المنذر وتفرق ملكه بين أبنائه الذين حطموا أنفسهم بأنفسهم فى صراعاتهم الشخصية على الحكم ، وشجعهم على ذلك ما كان من موقف المنذر من أبناء الحارث بعد مقتله موقف العداوة الصريحة التى كان هدفه النهائى منها القضاء عليهم وعلى حكم أسرتهم فى هذه المنطقة، فأعلنوا الثورة على حجر ، وأحنى حجر رأسه للعاصفة ، فانسحب إلى قومه باليمن ، واستعان بهم ليقضى على الثورة ، واستطاع أن يجمع منهم جمعًا كبيرًا عاد به إلى أرض بنى أسد ليعيدهم إلى طاعته ، ولكن بنى أسد استطاعوا أن يجمعوا أمرهم بقيادة فارسهم علباء بن الحارث الذى تمكن من حجر فحمل عليه فقتله ، ثم عاد إلى الغزاة القادمين من الجنوب فهزمهم وفرق جمعهم واستولى على أموالهم ونسائهم ، ووضع بهذا نهاية لحكم هذه الأسرة الغريبة لبلاده ، ويخرج امرؤ القيس أصغر أبناء حجر مطالبا بثأر أبيه فى محاولة جاهدة لاسترداد عرشه الضائع ، ولكن محاولته تبوء بالإخفاق ، ويودع « الملك الضليل » الحياة بعد أن يضيع منه كل شىء ، ويسدل التاريخ ستار الختام على إمارة كندة فى حوالى منتصف القرن السادس الميلادى .

ولد امرؤ القيس فى بلاد بنى أسد بنجد فى أوائل القرن السادس ، وليس بين أيدينا شىء كثير عن نشأته الأولى إلا طائفة قليلة من الروايات دخلتها الأسطورة من بعض جوانبها ، وهى روايات تصوره فتى من أبناء الأرستقراطية العربية ، من أمراء

الأسرة الحاكمة لهذه المنطقة في هذا التاريخ ، قضى شبابا لاهيا متهتكًا يطارد النساء ، ويشرب الخمر ، ويخرج للصيد ، ويأوى إلى بطانة سوء من فتيان وقيان ، وينشد فى ذلك الشعر يصور به حياته ، وما تنطوى عليه من خلاعة ومجون ، حتى اضطر أبوه إلى طرده ، فانطلق يتنقل بين أحياء العرب ، ومن حوله أخلاط من خلعاء القبائل وشذاذ الأحياء وصعاليك العرب يمارسون حياة خليعة ماجنة مستهترة، يشربون الخمر ، ويخرجون للصيد وتغنيهم القيان ، وتلتف حولهم بنات الهوى ، وينتقلون من مكان إلى مكان خلف غدران المياه ورياض الصحراء ، وهى نفس الحياة التى كان يحياها من قبلُ مع اندفاع طائش خلفها زاد منه بعده عن أبيه وتخلصه من رقابته ، وإحساسه بالحرية المطلقة التى لا تحدها حدود ولا تقيدها قيود .

فى هذه المرحلة من حياته قتل أبوه الملك ، ويقال أنه كان فى ذلك الوقت فى دمون من بلاد اليمن ، وأن نعى أبيه بلغه و هو فى مجلس شراب فقال : ضيعنى صغيرًا ، وحملنى دمه كبيرًا ، لا صحو اليوم ولا سكر غدا ، اليوم خمر ، وغدا أمر ، ثم أنشد :

خليلىَّ لا فى اليوم مصحى لشارب ولا فى غد إذ ذاك ما كان يشرب

ثم شرب سبعًا ، حتى إذا ما صحا آلى على نفسه ألا يأكل لحما ولا يشرب خمرًا ولا يدهن بطيب ولا يقرب النساء حتى يثأر لأبيه ، ولكن هذا الخبر - فى أغلب الظن - غير صحيح ، ويرجع الشك فيه أنه من رواية ابن الكلبى ، وهو راوية متهم ، وربما كان الصحيح ما يرويه الهيثم بن عدى من أن امرأ القيس كان موجودا مع أبيه عند مقتله ، وأنه شهد المعركة التى دارت بين كندة وبنى أسد ، وأنه فر منها بعد هزيمة كندة وقتل أبيه على فرس له شقراء ، ويؤكد ذلك ما ورد فى شعر عبيد ابن الأبرص شاعر بنى أسد الذى كان معاصرًا لهذه الأحداث وشاهدًا لها ، والذى كان داعية من دعاة الثورة على حكم كندة لبلاده حيث يقول مخاطبًا امرأ القيس ، ومعيرًا له بفراره من المعركة :

وركـضـك لولاه لقـيت الذى لقـوا   فـذاك الذى أنجـاك مما هنالكا

فهو يعيره بفراره من القتال بعد قتل أبيه وقومه ، وأن هذا الفرار هو الذى أنجاه من أن يلقى نفس المصير .

وأيا ما كانت الحقيقة فقد نفض امرؤ القيس يديه من حياة اللهو التى كان يحياها ، وآلى على نفسه أن يثأر لأبيه على ما جرت عليه سنة العرب ، وأن يسترد الملك الذى ضاع من يديه ، وأن يرفع دعائم العرش الذى أنهار بمصرع الملك ، وتبدأ مرحلة جديدة من حياته .

وكثر الأخبار عن هذه المرحلة من حياته ، وترسم الروايات المتعددة عنها صورة توشك أن تكون كاملة لها ، وفى رواية عن الخليل بن أحمد أن رجالاً من بنى أسد قدموا عليه بعد مقتل أبيه فى محاولة لوأد النار التى أوشكت أن تندلع بينهم وبينه فى مهدها قبل أن تستشرى وتنتشر ، وعرضوا عليه إحدى ثلاث : القصاص أو الدية أو النظرة حتى تضع الحوامل فتعقد الرايات وتكون الحرب ، وقال له خطيبهم: « أما أن اخترت من بنى أسد أشرفهان بيتا ، وأعلاها فى بناء المكرمات صوتا ، فقدناه إليك بنسعة تذهب مع شفرات حسامك فصدته ، فيقول رجل : امتحن بهلك عزيز فلم تستهل سخيمته إلا بتمكينه من الانتقام ، أو فداء بما يروح من بنى أسد من نعمها فهى ألوف تجاوز الحسبة فكان ذلك فداءً رجعت به القضب إلى أجفانها لم يردده تسليط الإحن على البرءاء ، وإما أن توادعنا حتى تضع الحوامل فنسدل الأزر وتعقد الخمر فوق الرايات» (1) ، ولكن امرأ القيس لم يكن يطلب الثأر وحده ، وإنما كان يطلب معه أيضا عرش أسرته الضائع ، وهو ما لم تعرضه عليه بنو أسد ، ومن هنا رفض القصاص والدية ، وصمم على الحرب التى لم يجد أمامه وسيلة غيرها لاسترداد عرش أسرته ، وقال لوفد المفاوضة « لقد علمت العرب أن لا كفء لحجر فى دم ، وأنى لن أعتاض به جملاً أو ناقة فأكتسب بذلك سبة الأبد وفت

(1) التسعة : الحبل يجعل زماما . والقصدة : العنق . والسخيمة : الحقد ، والنعم : الأبل ، والقضب : السيوف . والأجفان : أغمادها . والإحن : الأحقاد . والأرز : جمع إزار : والخمر : جمع خمار .

العضد ، وأما النظرة فقد أوجبتها الأجنة فى بطون أمهاتها ، ولن أكون لعطبه سببا، وستعرفون طلائع كندة من بعد ذلك تحمل فى القلوب حنقًا ، وفوق الأسنة علقا :

إذا جالت الخيل فى مأزق تصافح فيه المنايا النفوسا (١)

وتخفق المحاولة ، وينصرف الوفد راجعين إلى قومهم بنذرونهم العاصفة العاتية التى ظهر غبارها فى الأفق ، والنار المتأججة التى انكشف الرماد عنها ، ويستعد امرؤ القيس للمعركة ، ويمضى إلى طائفة من القبائل يستنصرها ، فمنهم من أعانه ومنهم من رفض . وتدور بينه وبين بنى أسد عدة وقائع يحالفه النصر فيها، ولكنه لا يقنع بذلك لأن الهدف الذى وضعه نصب عينيه ، هو استرداد العرش الضائع . وتأخذ القبائل التى انتصرت له تتخلى عنه ، فيمضى إلى بعض القبائل يستأجر رجالاً منها ، ويلجأ إلى شذاذ العرب وصعاليكهم يستنجد بهم . ويؤلف من هؤلاء وأولئك جيشًا من المرتزقة لا يلبث حتى يتفرق عنه ، ويأخذ موقفه يحترج ، ويستغل المنذر بن ماء السماء ملك الحيرة وعدو كندة التقليدى الفرصة ، فيجد فى طلبه استمرارًا فى العداوة القديمة التى كانت بينه وبين جده الحارث ، ويجد امرؤ القيس فى الهرب ، ويرسل المنذر الجيوش من خلفه ، ويمده أنو شروان بجيش من الأساورة يمضون فى طلبه ، ويلجأ امرؤ القيس إلى بعض القبائل يستجير بها ، والمنذر لا يكف عن مطاردته ، ثم ينتهى به المطاف إلى السموءل بن عاديا بتيماء فيستجير به ، ويطلب إليه أن يكتب إلى الحارث بن جبلة ملك الغساسنة بالشام ليوصله إلى قيصر الروم جوستيان بالقسطنطينية فى محاولة ذكية لاستغلال العداوة التقليدية بين الدولتين العظميين فى ذلك الوقت : الروم والفرس ، ويستودع امرؤ القيس أهله وأمواله وسلاحه عند السموءل ، ويشد رحاله إلى قيصر ، ويكرمه قيصر ويمده – فيما يقال – بجيش كثيف ، ويأخذ امرؤ القيس طريق العودة إلى بلاده ، ولكن رجلا من بنى أسد اسمه الطماح قد تبعه فى رحلته وشى به عند قيصر ، واتهمه بأنه كان على صلة بابنته ، وغضب قيصر وبعث إليه بحلة وشى

(١) النظرة : الإمهال . والعلق : الدم .

مسمومة منسوجه بالذهب ، فما لبسها حتى أسرع السم فى جسده وتساقط جلده ، ومن هنا كان لقبه . « ذو القروح » ثم كانت النهاية الحزينة ، فودع الحياة غريبًا عن وطنه ، بعيدًا عن أهله ، لم يحقق مان كان يسعى إليه من استرداد عرش أبيه الضائع وملك أسرته المفقود ، وفى مدينة أنقرة ، وفى سفح جبل بها يقال له عسيب ثوى جسده فى رقدته الأبدية ، ووقف التاريخ يردد بيتيه المشهورين اللذين لم يحقق القدر أمنيته التى تمناها فيهما :

فلو أن ما أسعى لأدنى معيشة	كفانى - ولم أطلب - قليلٌ من المال
ولكننا أسعى لمجد مؤثل	وقد يدرك المجد المؤثل أمثالى

على هذه الصورة تكثر التفاصيل عن المرحلة الأخيرة من حياته ، وفى أغلب الظن أن هذه التفاصيل فيها كثير من الكذب والتلفيق ، والوضع والانتحال ، فمصدرها الأساسى ابن الكلبى الراوية المتهم ، وقد ذهب الدكتور طه تحسين إلى إنكارها جملة وتفصيلاً ، وإلى الشك - نتيجة لذلك - فى شخصية امرئ القيس التى رأى أنها صورة مزيفة نقلها الرواة عن شخصية عبد الرحن بن الأشعث الكندى الذى ثار على الدولة الأموية فى أثناء إمارة الحجاج على العراق ، وحاول الاستعانة بملك الترك - ثم انتهى به المطاف إلى الإخفاق ، ويذهب الدكتور شوقى ضيف إلى أن القصص لعب دورًا واسعًا فى هذه الروايات ، بحيث طمست معالم حياة امرئ القيس سواء قبل مقتل أبيه أو بعده ، ويرى أن أخباره اختلطت فى ذاكرة العرب بأخبار أمير عربى آخر فى زمن أمير من أمراء المناذرة هو امرؤ القيس اللخمى .

ومع ذلك فليس من اليسير أن نتصور أن ابن الكلبى وغيره من الرواة قد نسجوا هذا القصص الكثير من مخيلتهم دون أن يكون له أصل ثابت من الواقع يعتمد عليه ويدور حوله . ومن الممكن أن ننفذ من خلال التفاصيل الكثيرة التى يزخر بها إلى الحقيقة - أو على الأقل - نستطيع أن نقترب منها ، فمما لا شك فيه أن امرأ القيس - حاول الثأر لأبيه ، وحاول أن يسترد عرش أسرته الضائع ، وأنه خرج فى سبيل ذلك مستعينا ببعض القبائل ، وبمن التف حوله من خلعاء القبائل

وشذاذ الأحياء وصعاليك العرب الذين كانوا يقومون فى العصر الجاهلى بدور يشبه دور الجنود المرتزقة فى العصر الحديث ، وأنه سجل بعض الانتصارات على خصومه من بنى أسد ، وأنه كان على وشك أن يحقق أهدافه التى خرج من أجلها ، لولا موقف المنذر بن ماء السماء منه للعداوة القديمة التى كانت بينه وبين أسرته ، ومن هنا كان طبيعيا أن يتجه إلى الغساسنة خصوم المناذرة التقليديين ، ومما لا شك فيه أنه لجأ إلى الحارث بن جبلة الغسانى ، وعند الحارث خطرت فى ذهنه فكرة الاستعانة بقيصر الروم الذى كانت إمارة الغساسنة تدين له بالولاء ، مستغلا ما كان بين الدولة البيبزنطية والدولة الفارسية التى كانت إمارة المناذرة تدين له بالولاء من صراع قدم وطويل ، وفى أغلب الظن أنه وضع هذه الفكرة موضع التنفيذ، وأنه أخذ طريقه نحو قيصر ، ففى شعره الثابت الصحيح تصريح بذلك حيث تراه فى قصيدته الرائية التى يرويها الأصمعى الثقة يتحدث عن هذه الرحلة ، وهى القصيدة التى يقول فى مطلعها :

سما لك شوق بعد ما كان أقصرًا وحلت سليمى بطن قو فعرعرًا

وتبدأ القصيدة بمقدمة غزلية يصف فيها رحلة صاحبته التى تنزل بالشام مجاورة للغساسنة ، ثم يخرج منها إلى وصف رحلته هو إلى قيصر مسجلا أسماء المواضع التى مر بها فى بلاد الشام :

تذكرت أهلى الصالحين وقد أتت على خملى خوص الركاب وأوجرا
فلما بدت حوران فى الآل دونها نظرت فلم تنظر بعينيك منظرا
تقطع أسباب اللبانة والهوى عشية جاوزنا حماة وشيزرا
نسير بضج العود منه يمنه أخو الجهد لا يأوى على من تعذرا (١)

ثم ينتقل من ذلك إلى وصف ناقته التى تحمله فى هذه الرحلة الشاقة الطويلة ، ثم يفتخر بنفسه ووفائه وصبره على المشقات متوعدًا بنى أسد بطردهم

---

(١) خملى وأوجر : موضعان فى أتجاه الشام ، وخصوص الركاب : الإبل التى أرهق السفر عيونها، وحماة ، وحوران ، وسيزد : مدن بالشام .

من ديارهم إلى قمم الجبال الوعرة ، ويصرح بوضوح بأنه فى طريقه إلى بلاد الروم، ويسجل حوارًا بيه وبين رفيق له فى رحلته يعلن فيه هدفه الذى خرج من أجله :

عليها فتى لم تحمل الأرض مثله	أبر بميثاق وأوفى وأصبرا
هو المنزل الألاف من جو ناعظ	بنى أسد حزنا من الأرض أوعرا
ولو شاء كان الغزو من أرض حمير	ولكنه عمدًا إلى الروم أنفرا
بكى صاحبى لما رأى الدرب دونه	وأيقن أنا لاحقان بقصيرا
فقلت له : لا تبك عينك إنما	نحاول ملكًا أو تموت فنعذرا
وإنى زعيم إن رجعت مملكًا	بسير ترى منه الغرائق أزورا (١)

ثم يتنقل إلى وصف جواده الذى يأمل أن يعود على صهوته ملكًا على الذين أطاحوا بعرش أسرته . ثم يعود مرة أخرى إلى الحديث عن رحلته فى بلاد الشام ، ويصرح بأنه وصل إلى بعلبك وحمص ، ويصور إحساسه بالغربة فى هذه الديار البعيدة ، وشوقه إلى وطنه وأهله وصاحباته ، ثم يعود إلى فخره بنفسه وأسرته التى توارث أبناؤها المجد والغنى والشرف من قديم الزمان، ويذكر طائفة من الأيام التى خاض غمارها مع قومه وانتزعوا فيها النصر من خصومهم ، ثم يختم القصيدة ببيت يفتخر فيه بشربه الخمر متعة المتع فى المجتمع الجاهلى . والأمر الذى لا شك فيه أن هذه القصيدة تعد وثيقة تاريخية بالغة الأهمية تؤكد رحلته إلى قيصر ، ولكنها تؤكد وصوله إليه ولا شىء من تلك التفاصيل الكثيرة التى يذكرها الرواة بعد ذلك ، فالموقف بعد ذلك يبدو غامضا لا نستطيع أن نطمئن إلى شىء منه ، وظهور ابن الكلبى على مسرح الرواية يجعلنا أقرب إلى رفضه ، ومن هنا كنا نميل إلى ما يذهب إليه الدكتور شوقى ضيف من أنه من الممكن أن يكون امرؤ القيس قد حاول اللجوء إلى الحارث الغسانى ، وأنه وجهه إلى قيصر ، غير أنه مات فى الطريق قبل أن يصل إليه ، وأنه من المحقق أن كل مان ذكره الرواة بعد ذلك منتحل موضوع .

(١) جو ناعط : موضع باليمامة ، والغرانق : رفيق الرحلة : والأزور : الذى يميل فى سيره إلى جانب من الطريق من شدة السير .

وهكذا وضع القدر هذه النهاية الحزينة لمأساة الملك الضليل . لقد ذهبت محاولاته استعادة ملك أسرته وعرش أبيه أدراج الرياح ، وأبى الموت إلا أن يقف دونها فأسدل عليها ستار الختام ، وليس من اليسير أن نحدد تماما تاريخ وفاته ، ولكنه كان بدون شك فى النصف الأول من القرن السادس ، وربما كان ذلك فيما بين سنتى ٥٣٠ ، ٥٤٠ للميلاد .

وامرؤ القيس – بدون منازع – أشهر شعراء العصر الجاهلى ، وهو يعد بحق أبا الشعر العربى ، وترجع أهميته الفنية إلى أنه هو الذى وضع للشعراء الجاهليين تقاليد القصيدة العربية ، وفتح لهم أبواب القول ، ومهد لهم سبله ، ولفت نظرهم إلى طائفة من الموضوعات والمعانى والصور التى عاشت عليها هذه القصيدة فترة طويلة من تاريخها ، وكان لهم الرائد الخبير بالطريق الذى كشف عن كثير من مسالكه ودروبه لأول مرة فى تاريخ الشعر العربى، وسلك بهم طرقا جديدة فى أرض عذراء لم تخطر بها أقدامهم من قبل . وقد حاول ابن سلام أن يقف على طائفة من هذه المسالك والدروب والطرق الجديدة فقال فى كتابه « طبقات فحول الشعراء »: « سبق امرؤ القيس إلى أشياء ابتدعها ، استحسنها العرب واتبعته فيها فى الشعر ، منها استيقاف صحبه والبكاء فى الديار ورقة النسيب ، وقرب المأخذ ، وشبه النساء بالظباء والبيض ، وشبه الخيل بالعقبان والعصى ، وقيد الأوابد ، وأجاد فى التشبيه، وفصل بين النسيب وبين المعنى ، وكان أحسن طبقته تشبيها » . و لكن الحقيقة أن امرأ القيس كان أكبر مما ذكره ابن سلام ، وأن دوره فى تاريخ الشعر العربى كان أهم كثيرًا من هذا كله ، فهو – بإجماع الرواة والنقاد والباحثين – أبو الشعر العربى، ومن هنا تأتى أهميته الأساسية فى تاريخ هذا الشعر .

ومن الحق أن امرأ القيس لم يكن الرائد الأول فى الطريق الفنى ، فقد سبقه رواد كثيرون نفخ كل منهم فى القصيدة العربية شيئا من روحه ، وكان على ر أسهم المهلهل الذى قدم لأول مرة فى تاريخ الشعر العربى النموذج الفنى الأول لهذه القصيدة ، ولكن من الحق أيضا أن امرأ القيس هو الذى أعطى هذه القصيدة صورتها النهائية ، ورسم للشعراء من بعده النموذج الكامل لها الذى ظل الشعراء

يتخذونه مثلا لهم فترة طويلة من تاريخ الشعر العربى ، وهو دور رائد أعانته عليه موهبة فنية نادرة ، وعبقرية فذة خلاقة ، وقدرة بارعة على التصرف فى اللغة والتحكم فيها ، وخيال قادر قدرة نادرة على الخلق والإبداع والابتكار ، وسيطرة تامة على وسائل العمل الفنى ، وأذن موسيقية مرهفة حساسة، وكأنما وضع الفن بين يديه مفاتيح كنوزه الثرية لينفق منها كيف يشاء ، وليقدم منها أروع ما فيها لمن يجىء بعده من الشعراء .

وتتركز براعة امرئ القيس الفنية - بصفة خاصة - فى التشبيه ، فهو - بحق - سيد فن التشبيه فى العصر الجاهلى ، ويسجل له القدماء هذه القدرة الفائقة التى لم يصل إليها شاعر غيره فى هذا العصر على هذا الفن البديع من فنون العمل الأدبى ، ويجعلونه أحسن الجاهليين تشبيها ، وأول ثلاثة من بين شعراء العربية جميعًا يعدون القمة فى صناعة التشبيه ، وسادة هذا الفن فى تاريخ الشعر العربى كله ، هو وذو الرمة وابن المعتز . وقديما كان النقاد يعجبون بقدرته على الجمع بين أكثر من تشبيه فى البيت الواحد ، وكان بشار يعجب إعجابًا شديدًا ببيته الذى يصف فيه وكر العقاب :

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا   لدى وكرها العناب والحشف البالى

بل لقد صرح بأنه كان يحسده عليه ، وأن نفسه لم تهدأ حتى قال بيته الذى جمع فيه بين ثلاثة تشبيهات :

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا   وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

وفى رأى الدكتور شوقى ضيف أنه هو الذى ألهم الشاعر العربى على مر العصور فكرة التشبيه ، وأنه هو الذى وجه إلى الإسراف فى استخدامه حتى عد ذلك ضربا رشيقًا من ضروب الزخرف والبديع .

وصندوق التشبيه عند امرئ القيس يستمد أكثر أصباغه من الطبيعة التى كان يعيش بينها ، والتى كان مفتونا بها فتنة طاغية ، ومن هنا كانت تشبيهاته - فى

جملتها – تدور فى دائرة حسية ، فقلما نجد له تشبيها عقليا أو معنويا ، وأيضا تقل الاستعارة فى شعره قلة واضحة ، وتظهر من حين إلى حين كأنها قطع متلألئة براقة بين صفوف التشبيهات المتراصة التى تتزاحم فى قصائده تزاحما شديدا ، ونستطيع أن نستعرض معلقته المشهورة ، وهى تمثل فنه أصدق تمثيل ، فنلاحظ أن التشبيه هو اللون المسيطر على لوحاتها الفنية ، وأنه – فى جملته – مستمد من البيئة الطبيعية التى كان على صلة مباشرة بها يراها أو يسمعها أو يسمع بها . فجيد صاحبته كجيد الظبية ، وعيناها كعينى بقرة وحشية ترنو إلى صغيرها فى حنان ورقة، وشعرها الطويل الغزير كعناقيد النخلة المتداخلة ، وأناملها الناعمة البيضاء كديدان الرمال اللينة التى يعرفها فى صحرائه ، أو كأغصان الإسحل الملساء التى يراها فى باديته ، وخصرها الدقيق كحزام من جلد مجدول ، وسيقانها الممتلئة كسيقان نبات مائى يجرى الماء فيها فهى دائما غضة ناضرة . وجواده الذى خرج عليه للصيد عنيف كصخرة ألقى بها السيل من مكان مرتفع ، سريع كخذروف الوليد من صبيان البادية ، جياش كأنه مرجل يغلى ، خاصرتاه كظبى ، وساقاه كنعامة ، وهو فى عدوه كالذئب تارة وكالثعلب تارة أخرى ، وظهره الأملس كمداك العروس أو كصلاية الحنظل ، والجبل فى أعقاب المطر كشيخ كبير ملتف فى بجاده المخطط ، والسيل يدور حول قمم الجبال كأنه فلكة مغزل مما كان يراه فى أيدى بنات البادية ، وآثاره المنتشرة فوق الصحراء كأنها بضاعة نشرها تاجر يمنى ليعرضها على الناس فى الأسواق ، والطير تنطلق فى الصباح مبتهجة بصفاء الجوء بعدالعاصفة تتغنى كأنها سكارى من خمر حريفة ، وسباع الصحراء التى أغرقها السيل وقلبها على ظهورها تتراءى من بعيد كأنها « أنابيش عنصل » ، وذلك البصل البرى الذى تنبته البادية .

على هذه الصورة تنتشر التشبيهات فى شعر امرئ القيس هذا الانتشار الواسع ، وتحتل من لوحاته الفنية هذه المساحات الفسيحة ، بحيث تتراءى حشودًا متلاحقة متتابعة لا يكاد يخلو منها بيت من أبياته ، وكأنما أدرك الشاعر أن

سر عبقريته إنما يكمن فى هذا الصبغ البديع من أصباغ العمل الفنى ، فمضى يسرف فيه ويبالغ فى استخدامه ، والتشبيه إحدى الظواهر الفنية التى تبرز فى شعر مدرسة الطبع الجاهلية ، وإحدى الخصائص المميزة لها ، وهى المدرسة التى بدأ ظهورها مع ظهور القصيدة العربية فى عصر البسوس ، وإن لم تصل إلى درجة النضج إلا عند امرئ القيس ومعاصريه الذين نهضوا بها ، وأصّلوا تقاليدها الفنية ، ويعد امرؤ القيس - بحق - القمة التى وصلت إليها هذه المدرسة فى العصر الجاهلى ، ففى شعره تبرز كل الخصائص التى تميزها ، وكل الظواهر الفنية التى تحقق عملها الفنى فى أروع صورها وأقوى أوضاعها .

ومن أجل ذلك كان طبيعيا أن تظهر فى شعر امرئ القيس رواسب وآثار من المرحلة الفنية التى سبقته والتى شهدت أولية الشعر العربى المبكرة ، وهى رواسب وآثار تظهر أشد ما تظهر فى انتشار الزحافات فى طائفة من أبياته حتى ليبدو بعضها كأنه خارج على الوزن العروضى لكثرة ما انحرفت به هذه الزحافات عن النغم الموسيقى المطرد فى القصيدة كلها ، ونستطيع أن نرى صورة لذلك فى القسم الأخير من المعلقة الذى يصف فيه السيل ، ففى هذا القسم تنتشر الزحافات بصورة واسعة حتى لا يكاد يخلو بيت من زحاف أو أكثر . ومع هذه الزحافات يظهر الإقواء فى بعض قوافيه ، وقد لاحظ بروكلمان كثرة الإقواء فى شعره ، ولكنه - مع ذلك - يظل قليلا بالنسبة إليها . وفى المعلقة نرى الإقواء فى هذين البيتين منها ، الأول فى وصف جواده ، والآخر فى وصف السيل :

مكر مفر مقبل مدبر معا	كجلمود صخر حطه السيل من عل
كأن ثبيرا فى عرانين وبله	كبير أناس فى بجاد مزمل

فكلمة « من عل » من حقها أن تكون مضمومة على نية حذف المضاف إليه، على نحو قوله تعالى فى سورة الروم : « من قبلُ ومن بعدُ » . وكلمة « مزمل » صفة لكبير أناس وليس صفه لبجاد ، وواضح أن هذا كله راجع إلى أن الطريق الفنى كان

لا يزال فى خطواته الأولى ، وأن الصنعة الفنية لم تكن قد وصلت إلى درجة من الإحكام والإتقان تنفادى معها عثرات الطريق ، و مع ذلك فقد استطاع امرؤ القيس بحسه الصوتى المرهف أن يضبط موسيقاه العروضية فى هذه المرحلة المبكرة من تاريخ القصيدة العربية بصورة تدعو إلى الإعجاب والتقدير .

★ ★ ★

القســـم الثانى

صــــور
من أزمــة الشعر العربى المعاصر

(١)

فى أى مـرحلة من مـراحل التطور الأدبى يحـدث توزيع جـديد لحـركـة الأدب على مـسـرح الحيـاة الأدبيـة ، فـتـراجع فنون أدبيـة إلى منطقـة الظل، وتتقـدم فنون أخرى إلى مـركـز الضـوء ، والظاهرة التى تلفت النظر فى حيـاتنا الأدبيـة المعـاصـرة هى تراجع الشـعـر عن مـركـز الصـدارة الذى كان يحـتله فى الجـيل الماضى ، وتقـدم الرواية والمسرحية إلى الصفوف الأولى فى هذا المسرح .

ومـهمـا نختلف حـول الأسـباب التى أدت إلى هذه الظاهـرة فإننا لا نسـتطيع أن نختلف حول حقيقتها التى تمثل واقعًا لا نملك أن ننكره فى حياتنا الأدبية المعاصرة.. فنحن - بدون جـدال - نعيش عصـر الرواية والمسـرحـيـة بعد أن خلَّفنا وراءنا منذ سنين العصـر الذهبى للشعر . وشعـرنا المعاصر - بدون جدال أيضـا - يمر بأزمة من تلك الأزمات التى مرّ بها شعرنا العربى فى بعض عصوره الأدبية .

ولكى نقـتـرب من حـقـيـقـة المشكلة لابـد أن نسـجل منذ البـداية أن أزمـة شـعـرنا المعـاصـر لا ترجع إلى قلة عـدد الشـعـراء ، وإنما إلى قلة الشـعـراء المـمـتـازين الذين نستطيع أن نرفعهم فوق قمم الفن الشامخة إلى جوار الخالدين من شعرائنا الكبار الذين كانوا مـعالم تطور بارزة على طول الطريق الذى سكله الشعر العربى منذ بداية رحلتـه فى أعـمـاق الجـزيرة الـعـربيـة فى القـرن الخـامس الميـلادى . فـعـدد الشـعـراء المنتشرين فوق السـاحة الفنيـة المعـاصرة فى أرجـاء الوطن العربى كبـيـر بدون شك ، ولكن المجيـدين منهم قليلون بصورة تجعلنا نتساءل عن الأسـبـاب التى تقف وراء هـذه الظاهـرة .

فى رأيى أن بداية المشكلة مرتبطة ببداية ظهور المدرسـة الواقعية فى شـعـرنا المعـاصـر فى منتـصف هـذا القـرن ، ومن سـوء حظ هذه المدرسـة أنهـا ظهـرت فى

أعقاب مدرستين سجلتا نهضة رائعة فى شعرنا الحديث ، وهما مدرسة الإحياء والمدرسة الرومانسية اللتان لمع فى ظلهما أكبر شعرائنا فى العصر الحديث . ومن غير شك استطاعت مدرسة الإحياء أن تنقذ الشعر العربى من الانهيار الذى أصابه فى العصر العثمانى ، وأن ترتفع به إلى القمم التى كان يحلق فوقها كبار شعرائنا فى عصوره الكلاسيكية الأولى . كما استطاعت المدرسة الرومانسية أن تحول مجرى النهر الذى كان الشعر يتدفق فيه إلى مجرى جديد حلقت فى ضفافه مجموعة من شعرائنا اللامعين استطاعوا أن يسجلوا أسماءهم فى سجل الخالدين من شعراء العربية الكبار ، ولكن هذا التحول الذى أصاب الشعر الحديث على أيدى شعراء هذه المدرسة لم يبتعد بالنهر عن منابعه الأولى التى يستمد مياهه منها ، ولم ينفصل به عن الروافد الأساسية التى يعتمد فى مزيد من تدفقه عليها ، لقد استطاع الرومانسيون أن يرسوا دعائم مدرسة جديدة ، وأن يؤصلوا لها تقاليدها الجديدة ، وأن يغيروا من الشكل والمضمون اللذين استقرا للقصيدة العربية على أيدى شعراء مدرسة الإحياء ، ولكنهم لم يقتلعوا هذه القصيدة من جذورها الأصيلة التى قامت عليها طوال خمسة عشر قرنا من الزمان ، ولم يهدموا أصولها ومقوماتها التى ثبتت لها على امتداد هذا التاريخ الطويل .

وظهرت الواقعية ، ولا اعتراض على ظهورها ، فهى مذهب أدبى كسائر المذاهب الأدبية له أتباعه الذين يؤمنون به ويلتزمونه ، ولكن ليس من حق هذا المذهب أن يعلن الحرب على المذاهب الأخرى ، فليس هناك ما يمنع من أن تتعايش المذاهب الأدبية جنبا إلى جنب ، ولا يعنى ظهور مذهب أدبى القضاء على المذاهب الأخرى ما دامت هذه المذاهب صالحة للبقاء ، قادرة على الوفاء بحاجات الأدب فى عصرها والتعبير عنها . لقد وقفت المدرسة الجديدة فى وجه التيار المتدفق تضع السدود فى طريقه ، وتثير العواصف من حوله ، فأخذت المياه الخصبة الثرية تذهب بددًا فى صحراء واسعة لا حدود لها ، وأخذت معاول الدعاة لها تضرب فى البناء الشامخ الذى أقامته الأجيال فى محاولة لهدم قواعده وتحطيم دعائمه . لقد كانت حركتها حركة هدم ، وكان المفروض أن تكون حركة بناء ، وكان تجديدها قائما على

أساس الرفض لكل المقومات والأصول الثابتة للشعر العربى ، بل على أساس الرفض لهذا الشعر كله ، وهو شعر لم يكتب له البقاء طوال هذه القرون الممتدة إلا لأنه يطوى فى أعماقه سرا من أسرار الخلود والتجديد الصحيح، كما قال الدكتور طه حسين بحق - ليس فى إماتة القديم ، ولكنه فى إحيائه وأخذ ما يصلح منه للبقاء .

ومن هنا لم تحقق هذه المدرسة الجديدة النجاح الذى كان متوقعا لها ، والذى سجلت أمثاله حركات التجديد السابقة ، لأنها - ببساطة - تنكبت طريق التجديد الصحيح ، ولعل أهم ما حققته هذه المدرسة من إنجازات أنها زعزعت الثقة فى الشعر القديم فى نفوس ناشئة الشعراء ، وهم أشد ما يكونون حاجة إلى هذه الثقة، وأثارت جوا من الشك الثقيل فى المذاهب الأدبية الأخرى فى أعماقهم ، وأرخت على أعينهم غطاء صفيقا حجب عنهم كل ما فى تراثنا الأدبى من خير وخصب وعطاء ، ولم تستطع أن تستقطب حولها جيل الشعراء الكبار الذين يملكون - بما أوتوا من موهبة وصنعة وخبرة بأسرار الفن - أن يصححوا طريق الحركة الفنية الجديدة، بل - على العكس - أتاحت لكثير من الدخلاء الذين أغرتهم سهولة العمل الفنى ، كما يسرته هذه المدرسة، أن ينتشروا فى أرجاء الساحة الفنية ليسيئوا إليها أكثر مما يحسنون .

وكانت النتيجة أن الأرض الفنية التى ظلت ثابتة تحت أقدام الشعراء فى كل حركات التجديد التى مرّ بها الشعر العربى أخذت تهتز بعنف تحت أقدام الشعراء المعاصرين الذين وقفوا فى مفترق الطرق بين ماض أخذت الغيوم تزحف إليه ، وحاضر لا يزال الضباب يغشيه ، لقد انهارت الثقة فى المدرسة القديمة فى الوقت الذى لا تزال المدرسة الجديدة تبحث فيه عن ذاتها . و توقف الطريق بالشعراء ، ووقف كل منهم فى مكانه يعانى من الحيرة والتردد كالمنبت لا أرضا قطع ولا ظهرًا أبقى ، ولكن ليس هذا كل شىء ، فما زالت للأزمة جوانب أخرى .

(٢)

أنا لست من « حزب المحافظين » ، ولكنى لست من « حزب التقدميين » : وأنا من أشد المؤمنين بالتجديد فى الأدب ، ولكنى لا أفهم التجديد على النحو الذى يفهمه أنصار « الحزب التقدمى » ، وفى ظنى أن الأدب فى حاجة إلى ثورة ، ولكن على أن تكون ثورة بناء لا ثورة هدم ، وقد مضى على ميلاد حركة الشعر الحر أكثر من ربع قرن ، ولم أستطع أن أقتنع بالأسباب التى من أجلها أعلنت ثورتها الهدامة على شكل القصيدة العربية ، لقد تطورت القصيدة العربية على مر العصور الأدبية المختلفة واتسعت لكل حركات التجديد التى مرت بها فى تاريخها الفنى الطويل ، ولم تعجز عن الوفاء بكل حاجات هذا التجديد ، ولم تقصر فى التعبير عن كل المضامين الجديدة التى فرضتها عليها الحياة فى تطورها المستمر من حولها ، وحتى لتبدو القصيدة العربية المعاصرة كأنها شىء جديد مخالف تماما للقصيدة العربية القديمة ، مع أنها فى حقيقة الأمر - ليست سوى امتداد متطور لها ، ونتيجة طبيعية لسلسلة التطور المتعددة الحلقات التي مرت بها . وقد حدث كل هذا بصورة طبيعية متزنة دون هدم للأصول الثابتة ، أو تبديد للقيم التى استقرت لها عبر تاريخها الممتد خمسة عشر قرنا من الزمان ، والتى أصلتها الأجيال المتعاقبة من شعرائنا الكبار الذين كانوا معالم بارزة فى طريق تطورها وتجديدها .

والناظر فى شعرنا العربى عبر تاريخه الطويل وعبر محاولات التجديد المتعددة التى واكبت حركته المستمرة يلاحظ أنه مبنى بناءً صوتيا دقيقًا ، وهو قائم على أسس موسيقية مضبوطة ضبطًا محكمًا ، تتحكم فيه قيم صوتية متكاملة تكاملا تاما . وهو من هذه الناحية يملك رصيدا ضخما من الموسيقية ، وثروة عريضة من الغنائية ، حرصت عليها أشد الحرص ، وضنت بها على الضياع أجيال الشعراء فى رحلته الطويلة عبر الزمن ، ويتمثل هذا الرصيد الضخم وهذه الثروة

العريضة فى تلك التشكيلات المتعددة التى يتسع لها العروض العربى ، وفى ذلك النسق المحكم من القافية سواء فى الصورة التقليدية للقصيدة الموحدة القافية ، أو فى الصورة الجديدة ذات القوافى المتعددة .

وفى ظنى أن حركة الشعر الحر تنكبت طريق التجديد الصحيح حين راحت تعبث بهذا الرصيد الضخم ، وتبدد هذه الثروة العريضة، وتبعثر كل ما احتفظت به الأجيال أدراج الرياح ، وبحسب هذه الحركة أنها فى ثورتها الهدامة بددت نصف تراثنا العروضى الذى حافظت عليه الأجيال المتعاقبة من شعراء فى حرص بالغ ، واعتزاز شديد ، حين قضت على نصف بحور هذا التراث ، وهى البحور الثنائية التفعيلة التى لا تصلح لفكرة التفعيلة الواحدة التى أقامت هذه الحركة بناءها الفنى على أساسها ، وهى الطويل والمديد والبسيط والمنسرح والخفيف والمضارع والمقتضب والمجتث . فعلى أيدى شعراء هذه الحركة لقيت هذه البحور مصارعها ، وحكم عليها بالإعدام . ويكفى أن نضع هذه الحقيقة فى ميزان التقويم الصحيح لهذه الحركة لكى ندرك إلى أى مدى أساءت إلى الشعر العربى أكثر مما أحسنت. والسؤال الذى ظل يلح علىَّ طول ربع قرن من الزمان ، وهو عمر هذه الحركة، والذى لم أجد له جوابًا حتى اليوم هو : ما الذى كسبه الشعر العربى من تبديد هذه الثروة والعبث بهذا الرصيد؟ وما البديل الذى قدمته هذه الحركة لتعوض هذا التبديد وهذا العبث ؟!

والوهم الكبير الذى عاشت فيه هذه الحركة ، والذى أقامت عليه تجديدها ، فانحرف بها عن الطريق الصحيح للتجديد ، أنها تصورت أن الوزن والقافية فى القصيدة العربية قيدان يحدان من قدرة الشاعر على التعبير والتصوير ، ويكبلان حركته الحرة فى المسالك الجديدة التى تفرض عليه الحياة الحديثة الضرب فيها ، والحقيقة التى يؤكدها تاريخنا الأدبى الطويل أن الوزن والقافية لم يكونا فى أى طور من أطوار الشعر العربى ، ولا فى أى محاولة من محاولات التجديد فيه ، يعوقان الحركة أوصفان من الانطلاق ، وإنما كانا دائما الضوابط الموسيقية الدقيقة التى

تحفظ البناء الشعرى من التداعى والانهيار أو بعبارة أخرى - الضوابط التى تجعل من الشعر شعرا وتباعد بينه وبين أن يكون شبه شعر، والمسألة ليست مسألة أغلال تكبل الشاعر ، أو قيود تشد قدميه إلى الأرض ، ولكنها مسألة الثروة التى يملكها الشاعر، والرصيد التعبيرى الذى يحتفظ به فى خزائنه ، والطاقة الفنية التى يستطيع تسخيرها واستغلالها فى عمله الفنى ، والقدرة على التحكم فى أدوات الفن والسيطرة على وسائله .

وكل من يتتبع شعرنا العربى يلاحظ أن الوزن والقافية عاشا رفيقين طيعين للشعراء، ولم يقف عقبة فى طريق انطلاقهم خلف أفكار جديدة أو صور جديدة، ولم يغلقا أمامهم الأبواب دون ارتياد أرض عذراء لم تخطر بها أقدام الشعراء من قبل ، ولو كانت القافية والوزن قيدين يحدان من قدرة الشاعر على الانطلاق لوجدنا من بين شعرائنا الكبار من يحاول فك القيود وتحطيم الأغلال، ولكننا على الرغم من كثرة الشعراء وتعدد محاولات التجديد لم نجد شاعرا يحاول هذه المحاولة ، وإنما ظلت القافية والوزن مقومين أساسيين من مقومات شعرنا العربى يتحديان الزمن، بل إننا نجد شاعرًا من أكبر شعرائنا ، وهو أبو العلاء، يحاول محاولة عكسية فيفرض على قوافيه وأوزانه طائفة من الالتزامات الصارمة ، وينظم ديوانه الضخم « اللزوميات » على أساسها ، دون أن تحد من قدرته على التعبير عن أفكاره وخواطره الفلسفية . ومن قبل أبى العلاء ومن بعد أبى العلاء يحفل تاريخ شعرنا العربى برواد كبار طوروا القصيدة العربية ، وجددوا فيها دون أن يقف الوزن والقافية عقبة فى طريقهم الفنى نحو القمم الشامخة التى احتلوها عن جدارة .. إن الذنب ليس ذنب الشعر العربى ولكنه ذنب الشاعر العربى الذى لا يملك من الوسائل ما يتيح له ارتقاء سلم الشعر الصعب الطويل .

ومع ذلك ظهرت - على طول الطريق الذى سلكته حركات التجديد فى الشعر العربى - أشكال جديدة مختلفة للقصيدة العربية كالمزدوجات والرباعيات والمسمطات والموشحات وقصيدة المقطوعات ، استطاعات أن تفى بحاجات هذا التجديد ، وتحقق أغراضه ، وأن تواكب التطور الذى أصاب هذه القصيدة ، وقد

نجحت هذه المحاولات وأثبتت أنها قادرة على البقاء لأنها - ببساطة - لم تغفل فى حساب التجديد أن الوزن والقافية قاعدتان لا يقوم بناء القصيدة العربية إلا على أساسهما .

ولعل أخطر ما أصاب الشعر العربى على أيدى هذه الحركة أنها أباحت الحِمى الفنى لكثير من الدخلاء الذين لا تربطهم بالشعر أى رابطة حين خيلت لهم أن العمل الفنى عمل سهل لا يحتاج صاحبه إلى تلك الصنعة الدقيقة التى لابد منها فى كل عمل فنى ، وحين ألقت فى أوهامهم أن إلغاء الوزن والقافية سيتركهم يصولون فى الحمى العريض دون ضابط أو رقيب ، وحين نفثت فى روعهم أن من حقهم أن يعبثوا بهذين المقومين الأساسين كيف يشاءون .. وكانت النتيجةن التى لم يكن هناك بد منها هى استباحة الحمى للأدعياء الذين أساءوا إلى الرواد الأصلاء الذين يحاولون التجربة ويعملون على تأصيلها .

ومع ذلك فإنى أعتقد أن هذه المحاولة - لو أحسن أصحابها فهم طبيعتها فى غير مغالاة أو تعصب - لاتجهوا بها نحو مجالات أخرى غير مجال الشعر الغنائى ، فطبيعة هذه المحاولة تجعلها صالحة للشعر القصصى والشعر المسرحى ، فهما المجالان الطبيعيان اللذان يمكن أن تسجل هذه المحاولة نجاحا فيهما ، أما الشعر الغنائى فهو - بحكم طبيعته الغنائية التى تعتمد اعتمادًا أساسيا على قيم موسيقية ثابتة - مجال غريب على هذه المحاولة . وهكذا فعل شكسبير شاعر الإنجليزية الأكبر حين التزم الوزن والقافية فى شعره الغنائى ، وأباح لنفسه التحلل منهما فى مسرحياته .

ومن هنا كنت أعتقد أن حركة الشعر الجديد فى حاجة إلى « ثورة تصحيح » ترد القافلة الشاردة إلى الطريق السوى لتواصل رحلتها مع ركب الشعر المنطلق فى طريقه على الرغم من كل شىء .

كل من يتتبع شعرنا المعاصر يلاحظ ظاهرة تلفت النظر ، وتغرى على البحث عن أسبابها ونتائجها ، لأنها ظاهرة بعيدة الأثر فى حركة هذا الشعر وتطوره ،

وأيضا فى أزمته التى يعانى منها ، والتى أصبحت حقيقة لا شك فيها ، ومشكلة لا مفر من مواجهتها ، فليس من الخير لحياتنا الأدبية أن نتغافلها أو نغالط أنفسنا فى إنكارها ، حتى لا نكون كالنعامة حين تخفى رأسها فى الرمال . هذه الظاهرة هى كثرة عدد الشعراء الذين انتشروا على طول الساحة الفنية وعرضها ، وقد يبدو غريبًا أن تكون هذه الأزمة - فالمفروض أن تكون سببا من أسباب ازدهار هذا الشعر ونهضته ، ولكنها الحقيقة التى لا نستطيع أن نتهرب من الاعتراف بها ، والتى علينا أن نواجهها فى موضوعية مجردة من الأهواء .

وفى ظنى أن السبب الأساسى فى هذه الظاهرة يرجع إلى أن المدرسة الجديدة - بموقف الرفض الذى وقفته من الوزن والقافية ومن التقاليد والأصول الثابتة فى شعرنا العربى - يسرت السبل أمام كل من يظن فى نفسه الموهبة الفنية، أو لكل من سولت له نفسه أن يكون شاعرًا، وأباحت الحمى لكثير من الأدعياء الذين لا تربطهم بالشعر وشيجة ، ولا يصلهم بالفن سبب ، فامتلأت أرجاؤه بالدخلاء الذين أغرتهم سهولة العمل الفنى ، بعد أن تحلل من ضوابطه الدقيقة ، على تجربة حظهم فى الرحلة الجديدة ، واللحاق بالركب المنطلق فى الشعاب التى لم يتم تذليلها، فخانتهم أقدامهم وتعثرت خطاهم ، وسقطوا أنضاء على طول الطريق ، وكانت النتيجة أن اهتزت صورة القافلة كلها فى أعين الذين وقفوا يتتبعون رحلتها ، ويترقبون وصولها إلى الواحة العذراء التى تسعى جاهدة إليه ، واختلطت معالم الطريق بين الأصالة والزيف ، وتاهت خطوات الرواد الأصلاء الذين يحاولون كشف الطريق وتذليل مساكله وتحديد معالمه .

كان دخول هؤلاء الأدعياء فى الحمى الفنى ، وانطلاقهم فيه بغير ضوابط تحكم حركتهم ، وتوجه خطاهم ، وتحلمهم على شيء من الأناة والصبر على مشقات الطريق سببا من أسباب الأزمة التى يعانى منها شعرنا المعاصر ، لأن العمل الفنى فقد على أيديهم أهم عنصرين يقوم عليهما ، وهما الموهبة والصنعة ، فبدون هذين العنصرين يفقد البناء الفنى أهم سر من أسرار خلوده ، ويصبح معرضا للانهيار

والتداعى مع أى عاصفة ريح تهب عليه . ويخطئ من يظن أن العمل الفنى يمكن أن يقوم على غير هاتين الدعامتين أو على واحدة منهما دون الأخرى ، فلا الموهبة وحدها كافية لإقامة بنائه ، ولا الصنعة وحدها بالتى تغنى عن الموهبة شيئا ، إنما لابد من تعاون تام وتوازن دقيق بينهما .

ولست أنكر أهمية الدور الذى تقوم به الموهبة فى العمل الفنى ، وأنه لابد من توافرها فى أعمال كل شاعر و هى مسألة تنبه إليها القدماء ، ولكنهم لم يصلوا إلى الكشف عن أسرارها ، فمضوا فى نطاق من الغيبية يحاولون تفسيرها عن طريق الربط بين الشعر وبين قوى خفية مجهولة تمثلها الإغريق فى صورة آلهة وربات ، وتمثلها العرب فى صورة جن وشياطين ، ولكن الموهبة على الرغم من هذا الدور الخطير الذى تقوم به ، وعلى الرغم من أنها الأساس الذى يقوم عليه أى عمل فنى - لابد له من قدر من الصنعة يتعاون معها حتى يستقيم للشاعر طريقه ، ويكتمل له بناؤه ، وتتم له السيطرة على أدوات فنه ، وتحقق له تلك الصورة المصقولة المحكمة من صور التعبير التى لابد منها فى أى عمل فنى .. فالشعر ليس عملاً مرتجلا «يتناوله الشاعر من كمه » كما كان القدماء يقولون عن أبى العتاهية » ولكنه عمل يحتاج إلى كثير من الجهد والصبر والأناة والروية والتجويد والإحكام ، أو - كما كان يقول ابن جنى إلى « الصبر عليه ، والملاطفة له ، والتلوم على رياضته وإحكام صنعته » ، أو بعبارة أخرى - يحتاج إلى قدر من الصنعة يقوم الموهبة ويتحكم فى حركتها .

وهى مسألة تنبه إليها النقاد القدماء ، وتحدث عنها كثير من الشعراء حين راحوا يصورون ما يبذلونه من جهد وعناء فى صناعة شعرهم حتى تستقيم لهم متونه وتسلس لهم قوافيه . وقديما قال الفرزدق شاعر العصر الأموى الكبير « أنا عند تميم أشعر تميم ، ولربما أتت على ساعة ونزع ضرس أسهل على من قول بيت » ومن قبل الفرزدق قال الحطيئة أبياته المشهورة التى يصف فيها صعوبة العمل الفنى وخطره :

الشـــعـــر صـــعـب وطويل سلمــــه	إذا ارتقى فـــيـــه الذى لا يعلمـــه
زلت به إلى الحـــضـــيض قـــدمـــه	يريد أن يعـــربه فـــيـــعـــجـــمـــه

لقد تحول أكثر الشعراء فى عصرنا الحديث إلى آلات لإنتاج الشعر ، ولعلنا نلتمس لهم عذرًا فى طبيعة العصر الذى نعيش فيه ، فقد أصبحت السرعة طابع العصر كله ، وأصبح كل شىء من حولنا يتحرك بسرعة كأنه طواحين الهواء ، وعلينا أن نلاحقه وأن نفى بحاجاته حتى لو كان ذلك على حساب جودة إنتاجنا الأدبى وأصالته ، وكانت النتيجة التى انتهينا إليها ، والتى لم يكن هناك مفر منها ، هى أن أكثر أعمالنا الفنية احترقت قبل أن تنضج ، هذا هو الواقع الذى نعيش فيه ، وهذا هو الهدف الذى قصدت إليه من وراء هذه المقالات ، هى مقالات قد أكون عنفت فيها بشعرنا المعاصر ، وقسوت فى الحكم عليه ، ولكن يغفر لى هذا العنف وهذه القسوة أننى أطمح إلى المثال ، ولا أرضى بالواقع بفرض نفسه علينا ، وملء أعماقى ثقة فى أن من بين شعرائنا المعاصرين - حتى من بين الناشئة منهم - من يملكون القدرة على تحقيق هذا المثال . وأنا - قبل كل شىء - من أشد المؤمنين بحتمية التطور فى شعرنا العربى كما تتطور كل الفنون ، بل كما يتطور كل شىء فى الحياة .

★ ★ ★

(٣)

فى أواخر النصف الأول من هذا القرن شهد المجتمع الأدبى ميلاد حركة الشعر الحر ، وهى حركة قامت أساسًا على فكرتين : رفض الشكل التقليدى للقصيدة العربية فى صورتيها القديمة والجديدة ، ورفض المضمون المألوف لهذه القصيدة كما استقر عند مدرسة الإحياء ، ثم عند المدرسة الرومانسية التى ظهرت بعدها ، ومن أجل الفكرة الأولى رفضت هذه الحركة الصورة القديمة للقصيدة العربية ذات الوزن الواحد والقافية الواحدة ، كما رفضت الصورة الجديدة لقصيدة المقطوعات ، واستبدلت بهما صورة أخرى تتخذ من التفعيلة المفردة وحدة موسيقية للقصيدة فى غير التزام بمقاييس العروض الخليلى ولا بنظام القافية الموحدة أو القوافى المتغيرة، ومن أجل الفكرة الأخرى أعلنت هذه الحركة ثورتها على الرومانسية، داعية إلى المذهب الواقعى واصطناع لغة الحياة للعمل الفنى ، غير معترفة بأن تكون للشعر لغته الخاصة .

والواقع أن هذه الحركة ليست أول حركة تجديدية عرفها الشعر العربى فى تاريخه الطويل ، فمن قبلها شهد هذا الشعر حركات تجديدية متعددة استجاب فيها لسنة التطور الحتمى التى يستجيب لها كل شىء فى الحياة . فمنذ أن ظهر الطفيل الغنوى وأوس بن حجر ومن خلفهما تلميذهما العبقرى زهير بن أبى سلمى الذين أرسوا تقاليد مدرسة الصنعة الجاهلية التى حولت نهر الشعر العربى من مجراه القديم الذى شقته أيدى الطليعة المبدعة من شعراء مدرسة الطبع إلى مجرى جديد أشد عمقا وأكثر اتساعًا وأبرع صناعة ، إلى أن ظهر جيل ما بعد شوقى فى شعراء مدرسة الديوان وشعراء مدرسة أبولو وشعراء المهجر الذين راحوا يصوغون شعرهم من خلال رؤية جديدة سواء من حيث الشكل أو من حيث المضمون ، والشعر العربى

فى حركة تطور مستمرة دائمة شهدت شعراء القرن الأول الهجرى يضعون قواعد كلاسيكية جديدة تختلف عن الكلاسيكية الجاهلية ، وشهدت شعراء القرن الثانى يعلنون الثورة على التقاليد الفنية الموروثة داعين إلى مواكبة الشعر للتطور الحضارى الذى أصاب المجتمع فى هذا العصر ، وشهدت شعراء القرن الثالث يحملون معاول التجديد يهدمون بها عمود الشعر العربى القديم ، ليقيموا على أنقاضه البناء الشامخ لمدرسة البديع ، وشهدت المتنبى وأبا العلاء فى القرنين الرابع والخامس ، يرفعان القواعد من بناء فنى جديد ليتسع لما ثقفاه من فلسفات عقلية ، وما انتهى من تراث عربى ، وما انتهيا إليه من آراء فى الحياة وما بعد الحياة ، وشهدت قبل ذلك وبعد ذلك حركات تجديدية مختلفة انتقلت معها الأرجوزة العربية من دائرتها الشعبية القديمة التى كانت تدور فيها فى العصرين الجاهلى والإسلامى إلى دائرة جديدة أرسى تقاليدها رجاز العصر الأموى ، كما ظهرت على أيدى شعراء الأندلس ومصر الموشحات بأشكالها الهندسية الدقيقة ، وطبيعتها الزخرفية الرائعة ، تعبيرًا عن ذوق العصر والبيئة ومزاجهما الفنى ، وغير الأراجيز والموشحات ظهرت صور أخرى كثيرة تدل على أن الشعر العربى عاش حياته الطويلة متطورًا دائما متجددا أبدًا .

ولكن الظاهرة التى تلفت النظر أن القصيدة العربية فى هذه الحركة الدائبة نحو التطور والتجديد لم تنفصل من ماضيها العريق ، ولم تبت خيالها من الميراث الفنى الضخم الذى خلفته الأجيال المتعاقبة من حملة المشاعل فى الطريق الفنى الطويل . وذلك لسبب بسيط ، وهو أن تراثنا الفنى تراث أصيل يضم فى أعماقه عناصر الخلود والبقاء ، ولولا ذلك لما عاشت القصيدة العربية فى صورتها التقليدية خمسة عشر قرنا من الزمان ، منذ أن ظهرت فى القرن الخامس الميلادى حتى اليوم ، صورة أصيلة خالدة مستعصية على الفناء .

فى ضوء هذه الحقيقة الثابتة لا أستطيع أن أتصور تجديدًا فى الشعر العربى إلا على أساس من الاتصال بالتراث الفنى القديم ، والفهم الواعى لمقوماته الأصيلة

والحس الدقيق بطبيعته الفنية ، والانتفاع الكامل بكل ما أثبتت الحياة أنه صالح للبقاء ، في غير هدم للأصول أو تبديد للقيم ، وأظن أننا - بعد هذا - نستطيع أن نجيب على السؤال الذى طرح نفسه فى المقالة السابقة ، وهو: لماذا نكبت حركة الشعر الحر الطريق الصحيح للتجديد ؟

أما من حيث المضمون فالأمر جد يسير، فليس هناك من ينكر صلاحية المضمون الاجتماعى للشعر سواء أكان شعرا حرا أم كان شعرًا تقليديا ، فكل جانب من جوانب الحياة يصلح أن يكون موضوعا للشعر . ومنذ العصر الجاهلى أدار الشعراء الصعاليك شعرهم حول مضامين اجتماعية واقتصادية ، واضعين بذلك أساس المذهب الواقعى فى الأدب من قبل أن يصل إليه النقد الحديث بمئات السنين ، واتسع شعرهم بكل تقاليد الشعر العربى الصارمة للتعبير عن الثورة الاجتماعية والاقتصادية التى أشعلوها فى وجه مجتمعهم ، واستطاع عروة بن الورد داعيهم الأخير أن يسجل فى شعره تسجيلا دقيقا فلسفة هذه الثورة من كلا جانبيها الاجتماعى والاقتصادى . ومعنى هذا أن « اجتماعية المضمون » لا تعنى رفض الشكل التقليدى للقصيدة العربية ، فهذه القصيدة بشكلها التقليدى صالحة لهذا المضمون تستطيع أن تتسع له ، وأن تمد طاقاتها الفنية للتعبير عنه ، ولكن المسألة هى أن ظهور الواقعية فى الشعر المعاصر لا يعنى بالضرورة اختفاء الرومانسية ، وذلك لأن الشاعر - إلى جانب أنه فرد من مجتمع تربطه به علاقات اجتماعية متعددة - إنسان له عواطفه الشخصية ومشاعره الذاتية التى لا يملك أن ينفصل عنها ، ففى أعماق كل شاعر ذاتى شاعر اجتماعى ، وفى أعماق كل شاعر اجتماعى شاعر ذاتى ، وليس هناك ما يمنع من أن يتعايش الشاعران فى أعماق الشاعر الواحد ، وأيضا ليس هناك ما يمنع من أن تتعدد المذاهب الأدبية فى الساحة الفنية الفسيحة ، ولا يعنى ظهور مذهب فيها اختفاء المذاهب الأخرى منها . وفى ظنى أن قصيدة الحب وقصيدة الطبيعة لن تختفيا من هذه الساحة ، وإنما سيظل لهما مكانهما ، وما زالت الرومانسية قائمة فى الآداب الغربية ، وما زال شعراؤها يقومون بدورهم الفنى إلى جانب المذاهب الفنية الأخرى ، ومن الخير للأدب - على كل حال

- أن تتعدد مذاهبه حتى لا يكون الأدباء جميعًا نسخًا مكررة أو صورا من أصل واحد .

وأما من حيث الشكل فالأمر جد خطير ، ففى هذا الجانب يكمن سر المشكلة الذى يشكل جانبًا آخر من جوانب أزمة الشعر المعاصر .

★ ★ ★

(٤)

من واقع حياتنا الثقافية

أولاً : حول الشعر (الشعر الجديد وأزمة الارتجال) :

فى أواخر الأربعينات من هذا القرن بدأت المدرسة الجديدة فى شعرنا المعاصر أولى خطواتها فى حياتنا الفنية ، وعلى امتداد السنوات الثلاثين التى أعقبت ظهورها مضت تشق طريقها لتؤصل للمذهب الجديد الذى تدعو إليه ، وعلى هذا الطريق اتسع مجال حركتها ، وتزايد عدد الذين أغرتهم التجربة الجديدة على اللحاق بالركب المندفع خلف رواده الأوائل الذين راحوا يبشرون بحركة تحرير لشعرنا العربى ، كأنما كان هذا الشعر يرزح تحت نير عبودية غفلت عنها عيون النقاد والشعراء طوال خمسة عشر قرنا من الزمان منذ أن بدأ خطواته الأولى فى القرن الخامس الميلادى حتى جاءت المدرسة الجديدة ومعها بشرى الخلاص وتدق أجراس التحرير .

وهذا هو الوهم الكبير الذى وقع فيه هؤلاء الرواد ، أو لعلها مغالطة حاولوا أن يبرروا بها حركتهم الجديدة ، فشعرنا العربى لم يعش طوال هذه القرون أسيرا لقيود كبلت خطواته ، وجمدت حركته ، وبدون إشارة لجدل عقيم ، وبمنطق الواقع الذى عاشه هذا الشعر أكثر من ألف وخمسمائه سنة لو كان الأمر كذلك لتوقفت القصيدة العربية منذ مئات السنين . ولاستعصت على التطور المستمر الذى مرت به فى حياتها الفنية الطويلة ، ولما كتب لها الخلود والبقاء على امتداد هذا العصر الطويل ، ولكن الواقع أن شعرنا العربى ظل حيا متطورًا طوال هذه القرون .

وعلى امتداد هذه الرحلة الطويلة لم يتوقف الشعر العربى عن مسايرة الحياة من حوله ، ولم يتخلف عن متابعة حركتها ومواكبة تطورها ، ولم يتجمد فى قوالبه القديمة التى صنعها له بناته الأولون ، ويخطئ من يظن أن القصيدة العربية قد تجمدت فى شكلها القديم ، أو نامت فى كهوفها التقليدية بعيدًا عن تطور الحياة حولها .

فالقصيدة العربية عاشت فى تطور مستمر وتجديد متصل ، ولكن الواقع الفنى الذى يؤكده تاريخ الشعر العربى أن هذه الحركات التجديدية المتطورة لم تقطع صلتها بالقديم ، ولم تبت حبالها من حباله ، ولم تحاول أن تبدد الرصيد الضخم الذى خلفه لنا أسلافنا الكبار فى خزائن التاريخ ، وإنما أقامت تجديدها على جسور قوية ثابتة تصل بينها وبين هذا التراث الذى ظل محتفظا بأسرار الحياة على ضفاف نهر الشعر الذى لم يتوقف عن العطاء الخصب منذ بدأ تدفقه حتى اليوم ، ولعل هذا هو الذى جعل شعراءنا المجددين - وهم كثير فى تاريخ شعرنا العربى - يؤمنون جميعًا بأن القديم هو بداية الجديد ، وأن الأصول الفنية الثابتة فيه هى الأرض الصلبة التى لا يقوم بناؤها الجديد إلا عليها ، والتى يمكنهم أن يستثمروا فوقها الرصيد الضخم الذى خلفه لهم أسلافهم لينتفعوا بكل ما يمكن الانتفاع به منه ، وهكذا ظل بناء الشعر الذى رفع قواعده الرواد الأوائل يرتفع مع رفاق القافلة دون أن يتعرض للانهيار. على أساس هذا الإيمان بسلامة القاعدة التى قام عملهم بناء شعرنا العربى قامت كل حركات التجديد الناجحة فيه ، ولم يخطئ النقاد العرب القدماء حين كانوا يوصون ناشئة الشعراء بألا يحاولوا ارتقاء السلم الفنى الصعب الطويل حتى يحفظوا كل ما يستطيعون حفظه من الشعر القديم، حتى يكون علمهم الفنى قائما على أساس من الوعى الدقيق لكل أصوله ومقوماته التى لم تحتفظ بهما الحياة إلا لأنها صالحة للحياة ، ولكن لم يفهم أحد من شعرائنا الكبار الذين غيروا مجرى النهر بما شقوه له من مسالك جديدة أن الأصالة معناها الفناء فى القديم أو منحه حق السيطرة على أعمالهم الفنية، ولا أن التجديد معناه إلغاء القديم ، أو تحويله إلى متحف من متاحف الآثار ، وإنما فهموا أن الطريق الصحيح للتجديد هو

الموازنة الدقيقة الذكية بين القديم والجديد ، والتى يقف فيها القديم موقف الرقابة والتوجيه لا موقف السيطرة والتحكم ، وبهذا كان الجديد دائما ينطلق من حيث انتهى القديم منتفعًا بكل ما حققه من تطور ، وحتى يتصل الطريق ولا نكون كمن يبدأ من فراغ ، وكأنما قد ذهبت كل جهود القدماء أدراج الرياح، وبهذا أيضا كان الثابت دائما هو النقطة التى يبدأ من عندها التحول حتى لا تهتز الأرض الفنية تحت أقدام الضاربين فوقها .

هكذا تصور شعراؤنا الكبار التجديد ، وهكذا أتصوره أيضا ، بل أنا لا أستطيع أن أتصوره إلا على هذه الصورة موازنة دقيقة ذكية بين القديم والجديد ، لا تبدأ من فراغ ، وإرساء للتحول على أساس من الثابت ، دون سيطرة للقديم على حركة الجديد ، ولكن أيضا دون انحراف بالجديد إلى تيه سحيق لا نتبين مواقع أقدامنا فيه .

من هذه الزاوية التى أومن بها أشد الإيمان أنظر إلى المحاولة الأخيرة لتجديد شعرنا العربى ، فأراها محاولة مرتجلة تقوم على أسس غير ثابتة من الوعى الدقيق لأصول شعرنا العربى الثابتة وقيمه الأصيلة .

والذى غفل عنه أصحاب هذه المدرسة أو تغافلوه أن شعرنا العربى يقوم على أصول موسيقية مضبوطة ضبطًا محكمًا . وقيم صوتية متكاملة تكاملاً تاما لم تتوافر لأى شعر آخر .

وهى أصول وقيم تعتمد على قاعدتين أساسيتين: وحدة القافية ووحدة الوزن، وهما قاعدتان كان ظهورهما فى القصيدة العربية نتيجة لأمرين : ثراء اللغة العربية فى مفرداتها ، وثراء العروض العربى فى أوزانه التى تقبل - بدورها - تشكيلات كثيرة ضاعفت من هذه الثراء ، ولم تغفل كل محاولات التجديد هاتين القاعدتين ، وإنما استباح المجددون لأنفسهم أن يدخلوا عليهما شيئا من إعادة التشكيل ، أو إعادة التوزيع الموسيقى على أساس من الحس الدقيق بطبيعة هذا الشعر الموسيقية وقيمه الصوتية الثابتة ، ومع ذلك فلم تفلح هذه التشكيلات الجديدة فى أن تسدل

ستار النسيان على الصورة التقليدية للقصيدة العربية ، أو تتحول بها إلى قطعة أثرية يحتفظ بها التاريخ فى متاحفه ، وإنما ظلت هذه الصورة هى الصورة الأصلية الخالدة فى شعرنا العربى التى استعصت على الفناء .

ومن هنا كان أشد ما أنكره على هذه المدرسة موقفها الظالم من الوزن والقافية اللذين كانا أهم هدف تعرض لهدمها . أما ما وراء ذلك من مواقف هذه المدرسة من تجديد فى لغة الشعر ومعانيه وصوره وأساليب التعبير فيه ومجالاته وغاياته فمواقف لا أنكرها ، بل أراها هى التى أمسكت بهذه المدرسة حتى الآن من أن تزول .

وفى ظنى أن المحاولة الجديدة التى لم يستقر أصحابها حتى اليوم على تسمية موحدة لها لو أحسنوا فهم طبيعتها فى غير مغالاة فيها ، أو تعصب لها أو اندفاع خلفها لا تجهوا بها نحو مجالات أخرى غير الشعر الغنائى ، لأن طبيعتها تجعلها صالحة للشعر القصصى والشعر التمثيلى ، حيث تختفى مقومات الشعر الغنائى التى استقرت لشعرنا العربى الذى دار كله فى فلك هذا الشعر طوال خمسة عشر قرنا من الزمان ، فلم يعد من اليسير أن نسقطها من حسابنا ، وهى مقومات تجعل هذه المحاولة الجديدة غير صالحة له ، وتجعل منه ضيفا غريبًا عليها .

أما الشعر القصصى والشعر التمثيلى فهما لونان جديدان ليست لهما جذور ضاربة فى أعماق شعرنا العربى ، ومن هنا قلت أن الشاعر صلاح عبد الصبور وهو أحد رواد هذه المحاولة كان على قدر كبير من الذكاء والوعى حين تحول بطريقه إلى مجال الشعر التمثيلى ، فقد سجل هو ورفاقه من شعراء المسرح الشعرى نجاحًا ممتازًا فى هذا المجال لم يستطع الشعراء الغنائيون تحقيقه فى مجالهم .

هذا هو رأيى فى المدرسة الجديدة ، مالها وما عليها ، فى غير تعصب للقديم ولا مصادرة للجديد ، وإنما من خلال نظرة موضوعية تحاول أن تجد حلا للمعادلة الصعبة بينهم ، والتاريخ وحده هو الذى سيتولى الفصل بيننا وبينهم وهو الذى سيصدر الحكم النهائى علينا أو عليهم .

ثانيــًا : الشعر وأصول التجديد :

حقيقة تاريخية قد تبدو غريبة لأول وهلة ، ولكنها - عند التأمل - حقيقة ثابتة لا شك فيه ، تلك هى أن شعرنا العربى هو الشعر الوحيد فى تاريخ الآداب العالمية القديمة الذى كتبت له الحياة منذ أن ظهر حتى الآن ، فليس فى تاريخ هذه الآداب كلها شعر امتدت به الحياة مثلما امتدت بالشعر العربى . فقد امتدت الحياة بهذا الشعر أكثر من خمسة عشر قرنًا من الزمان منذ أن بدأ رحلته فى القرن الخامس الميلادى حتى اليوم ، لم يخفت فيها صوته ، ولم ينقطع به الطريق على امتداده الطويل .

فقد ظهر الشعر اليونانى قبل الشعر العربى ، ولكن الطريق توقف به مع انهيار الحضارة الإغريقية ، وظهر الشعر اللاتينى ثم انتهى مع نهاية الحضارة الرومانية ، من قبلهما ظهر الشعر العبرى ، ثم توقف مع انتهاء شأن العبرية القديمة، وكذلك كانت الحال من الشعر الفارسى ظهر ثم اختفى مع اختفاء الفارسية القديمة. أما الشعر العربى فقد ظهر مع ظهور اللغة العربية ، ومضى معها فى رحلتها الطويلة ، وظل حيا معها حتى اليوم ، وذلك لأن هذه اللغة عاشت عمرها الطويل المتصل محتفظة بسلامتها اللغوية لم يؤثر فيها تطاول الزمن ولا اختلاف البيئات ، لم تقض عليه اللهجات المحلية التى انبثقت منها كما قضت على غيرها من اللغات ، والسبب فى هذا - كما نعرفه جميعًا - يرجع إلى أن القرآن الكريم حفظ عليها سلامتها ، وأمسك بكيانها من أن يتداعى أو ينهار ، ولم يسمح للهجات المحلية بأن تحيلها إلى لغة تاريخية تأخذ مكانها فى المتاحف اللغوية كغيرها من اللغات القديمة .

ومعنى هذا أن شعرنا العربى الذى تمتد جذوره فى الأرض الطيبة هذا الامتداد الطويل يمثل فى تاريخنا تراثًا حضاريا عريقا يجب علينا أن نعتز به ، ورصيدا فنيا ضخما يتحتم علينا أن نحافظ عليه ، هو تراث لا يزال صالحًا للحياة ، ورصيد لا يزال يعطينا فى سخاء ، لننفق منه كيف نشاء ، فمن السفه والحماقة أن

ندير له ظهورنا ونقول تحت تأثير عقدة الثقافة الأجنبية: لقد انقطع ما بيننا وبينه ولم يعد صالحًا لحياتنا المعاصرة .

هذا هو الوهم الكبير الذى وقع شعراؤنا المعاصرون الذين ظنوا أن الشعر نبت شيطانى ينبت من لا شىء ، غافلين عن حقيقة أدبية مقررة وهى أن الشعر كأى فن من الفنون - نبات طيب يضرب بجذوره فى أعماق بعيدة يستمد منها الماء والحياة ، وبدون هذا الارتباط الوثيق بالأرض الطيبة التى تشد شعرنا المعاصر إلى جذوره الأصلية الضاربة فى أعماق التراث ، يفقد هذا الشعر عناصر الأصالة ومقومات الحياة ليصبح نباتا هشا لا يلبث أن يجف ويتساقط ويتحول إلى هشيم تذوره الرياح ، أو كما كان يقول جرير الشاعر الأموى الكبير إلى « شعر تهامى إذا أنجد وجد البرد » .

وتراثنا الفنى تراث خصب ، ورصيدنا منه رصيد ثرى ، والعمالقة الكبار من شعرائنا الذين احتلوا قمم الفن الخالدة كثيرون ، أعطوا حياتنا الأدبية عطاء سخيا، وكانوا معالم بارزة فى تاريخنا الفنى الطويل ، ولولا أن هذا التراث يحمل فى ثناياه عناصر البقاء والخلود لما احتفظت به الحياة حتى اليوم ، ومن أجل ذلك لم يفكر أى شاعر من شعرائنا الكبار فى الانفصال عن هذا التراث ، وإنما آمنوا جميعًا أنه أساس من أسس تكوينهم الفنى ، وقاعدة ثابتة تقوم عليها أعمالهم الأدبية ، فمضوا ينفقون من رصيده الضخم ، ويستغلون كنوزه الثرية فى براعة جعلت هذا التراث ، يتحول على أيديهم إلى مصدر من مصادر الإلهام ، وسر من أسرار العبقرية ، ولم يقف هذا التراث أمام أى واحد منهم عقبة فى طريق التجديد أو حائلا دون الإبداع والابتكار .

والحقيقة التى يعرفها كل المؤرخين لأدبنا العربى أن عصور الضعف التى مرت به ارتبطت بالبعد عن التراث ، على نحو ما حدث فى أيام الحكم العثمانى للدولة العربية ، وأن عهود الازدهار ارتبطت بالاتصال به ، ولذلك نلاحظ أن البارودى عندما أراد أن ينقذ الشعر من الهوة التى تردى فيها ، وأن يرتفع به من السفوح التى

انحدر إليها ، اتجه إلى الشعر القديم يستمد منه إكسير الحياة الذى يرد على الشعر روحه الضائعة ، ويعيد إليه نفسه المنهارة .

ولكن ليس معنى هذا أننى أدعو إلى الفناء فى القديم ، وإنما معناه أن نوطد صلتنا به حتى نكتسب تلك الأصالة التى تكسب العمل الفنى صفة البقاء والخلود ، أنا لا أريد أن نذوب فى القديم ، ولكنى أريد أن يذوب هو فى أعماقنا ، وأنا لا أريد أن يسيطر علينا ، ولكنى أريد أن نسيطر نحن عليه ، وأنا لا أريد أن نمنحه حق التحكم فى أعمالنا الأدبية ، ولكن أريد أن نمنحه حق الرقابة عليها ، حتى لا ننحرف بها عن الطريق ، ولم يخطئ النقاد العرب القدماء حين كانوا يوصون ناشئة الشعراء بألا يحاولوا ارتقاء السلم الفنى الصعب الطويل حتى يحفظوا كل ما يستطيعون حفظه من الشعر القديم ثم ينسوه بعد ذلك ، وهى وصية نستطيع أن نترجمها إلى لغتنا المعاصرة بألا يقطعوا صلتهم بالتراث ، ولكن على أن يختزنوه فى أعماقهم ، فلا يتدخل فى أعمالهم الفنية ، ولا يفرض نفوذه عليها ، ولا يتسرب إليها إلا بمقدار ما تتسرب مكونات اللاشعور إلى أحلام النائم فى غفلة من الرقيب المقيم على بابه، فإذا هى ر ؤى جديدة كأنما انفصلت من عالم مجهول لا صلة له بما هو مستقر فى الأعماق ، وكامن فى الأغوار ، وحين صرح الفرزدق بأن شعره هبة من أسلافه النوابغ لم يكن يفتخر فحسب بوقوفه على الشعر القديم وعلمه به ، وإنما كان أيضا يحدد أسس العمل الفنى ، ويضع مفاتيح الفن فى أيدى الناشئة من الشعراء ، ولا يستطيع أحد أن يدعى أن هذه الهبة جعلت من الفرزدق تابعًا لأسلافه النوابغ أو طبعة منهم ، ولكنها - فى حقيقة الأمر - هى التى خلقت منه عبقرية فذة فى تاريخ شعرنا العربى ، لا يمارى أحد فى عبقريتها ، وفنانا أصيلا يعرف مواقع أقدامه ، ويدرك اتجاهات خطاه .

هكذا أتصور التجديد فى شعرنا العربى اتصالات بالتراث يقف من العمل الفنى موقف الرقابة لا موقف السيطرة ، وحرصًا على أن يقوم البناء الفنى على أسس من مقومات هذا التراث ، فى غير هدم للأصول أو تبديد للقيم ، ثم ليأت

الجديد بعد ذلك كيف يشاء أصحابه : تطويرا وتجديدا وإبداعًا وابتكارًا واتصالاً بالحضارة .

ثالثًا : الشعر العربى والذوق المعاصر

الأستاذ الجليل الدكتور محمد كامل حسين عالم وأديب كبير واسع الأفق متنوع الثقافة ، له مشاركات خصبة ثرية فى حياتنا العلمية والأدبية، وهو أحد علمائنا الكبار الذين استطاعوا أن يزاوجوا مزاوجة بارعة بين شخصياتهم العلمية وشخصياتهم الأدبية ، وليس كتابه الذى صدر أخيرًا عن « الشعر العربى والذوق المعاصر » إلا صورة ذكية من هذه المزاوجة البارعة التى نطمع فى مزيد منها من أجل رؤية جيدة لتراثنا الأدبى القديم ، وهو تراث لم يستقر فى أعماقنا هذه القرون المتطاولة إلا لأنه ينطوى على عنصر من عناصر الخلود ، فليس من قبيل المصادفة أن يظل امرؤ القيس مثلا حيا فى أعماقنا طوال خمسة عشر قرنا من الزمان ، وإنما لابد أن يكون وراء ذلك سر من أسرار الخلود جعله جديرا بالبقاء طوال هذه القرون ، وكذلك الشأن مع سائر شعرائنا الكبار الذين احتلوا – عن جدارة – قمم الفن الشامخة على طول الطويق الذى سلكه شعرنا العربى منذ أن ظهرت القصيدة العربية بصورتها المكتملة الناضجة على أيدى الطلائع المبدعة من شعراء القرن الخامس الميلادى الذين أرسوا لهذه القصيدة تقاليدها وأصولها ومقوماته الفنية ، وأعطوها صورتها التقليدية التى أخذت فى نفوس الشعراء فى عصور الشعر العربى الكلاسيكية صورة مقدسة تبلورت فى نقدنا العربى القديم فى النظرية المشهورة التى عرفت فى تاريخ هذا النقد بنظرية « عمود الشعر » .

ولكن الحقيقة التاريخية التى لا شك فيها ، والتى ينطق بها شعرنا العربى القديم ، وهى أن هذا « العمود المقدس » لم يفرض على هذا الشعر وصايته الكاملة. ولم يمنعه من الحركة الدائبة المتطورة التى واكبت هذا الطريق ، حيث تعالت على جنباته صيحات التطور والتجديد ، بل أحيانا صيحات الثورة والتمرد .

ومنذ زهير بن أبى سلمى ، بل من قبل زهير عندما ظهر الطفيل الغنوى وأوس ابن حجر ، ظهرت مدرستان فنيتان تبلوران العمل الفنى عند شعراء هذا العصر : مدرسة الطبع التى يغرف شعراؤها من بحر ، وتأتيهم المعانى سهوا ورهوا ، وتنثال عليهم الألفاظ انثيالا - كما يقول الجاحظ ، ومدرسة الصنعة التى ينحت شعراؤها من صخر ، وقد تأتى على الواحد منهم ساعة ونزع ضرس أهون عليه من قول بيت كما يقول الفرزدق . وبين هاتين المدرستين اللتين امتدتا امتدادا طويلا فى تاريخ الشعر العربى القديم ، توزع شعراء العربية الكبار الذين أثروا تأثيرًا عميقًا فى نهر هذا الشعر الذى لم يكف عن التدفق حتى اليوم .

هذه هى الصورة التى استقر عليها النقد العربى القديم ، والمحاولة الجديدة التى يحاولها الأستاذ الجليل فى كتابه الأخير تقوم على أساس توزيع جديد لشعرنا العربى بين شعر طبع وشعر احتراف ، وهو - منذ البداية - فى مقدمة كتابه يحدد هذين المصطلحين : أما شعر الطبع فهو الذى يتحدث فيه الشاعر عن إحساسه وعواطفه وما يشعر به من حب أو كره ، وما تركت فيه الحياة من أثر ، وأما شعر الاحتراف فهو الشعر الذى يعبر فيه الشاعر عن أشياء لا تمس أعماق نفسه ولا تصدر عن عواطفه . وفى رأيه أن شعر الاحتراف أعذبه أكذبه ، وأن شعر الطبع أعذبه أصدقه ، ومن هنا كان شعر الاحتراف يعنى بالمحسنات اللفظية والمعنوية ، فى حين يخلو شعر الطبع من هذه المحسنات ، وعلى أساس هذا التوزيع الجديد الذى يقوم - كما هو واضح - على قاعدة موضوعية قسَّم الأستاذ الجليل كتابه إلى قسمين : قسم يدرس فيه شعر الطبع من خلال نماذج من شعر امرئ القيس وعمر ابن أبى ربيعة وطائفة من شعر الحماسة، وقسم يدرس فيه شعر الاحتراف من خلال دراسات للفرزدق وجرير وبشار والنابغة وأبى نواس ، ثم تأتى بعد ذلك دراسة للموسيقى والتصوير فى الشعر العربى يقف بعدها عند المتنبى وأبى العلاء .

والواقع أن التفرقة بين هذين اللونين من الشعر - على الرغم من المحاولة الجاهزة لتحديد المصطلحين - لا تزال غير واضحة ، فما يزال بين اللونين « خيط

رفيع » يسمح بتداخل التقسيم القديم إلى شعر طبع وشعر صنعة فى هذا التقسيم الجديد ، وهو تداخل لم يستطع الأستاذ الجليل أن ينجو منه ، إذ نراه فى بعض مواضع من كتابه يربط بين شعراء الاحتراف والصنعة ربطًا ينتهى به إلى حملة ظالمة على البلاغة العربية أنها أساءت إلى الشعر العربى أكثر مما أحسنت . وفى ظنى أن هذه الحملة ترجع إلى أن الأمر اختلط على الأستاذ الجليل بين التصوير الفنى الذى هو أساس العملية الفنية وبين المحسنات البديعية التى ابتلى بها الشعر العربى فى بعض عصوره الأدبية - وتحول معها عند بعض الشعراء إلى صور من العبث اللفظى ، والشعر - قبل كل شىء - سواء أكان شعر طبع أم شعر احتراف ، وسواء أكان شعرا عربيا أم غير عربى ، صنعة ولا يمكن أن يخلو منها ، حتى شعر الطبع بالمفهوم النقدى القديم تتدخل فيه الصنعة - ففى الشعر - كما فى أى فن آخر - جانب من الصنعة لابد منه حتى يستقيم للشاعر عمله الفنى ، و تتم له السيطرة على أدوات فنه ووسائله - وتتحقق له تلك الصورة الخاصة من صور التعبير التى تحتاج - مع الموهبة - إلى كثير من الجهد والأناة - ولست نكر أن البساطة - فى حد ذاتها - جميلة ، وأنها تبدو فى بعض المجالات قادرة على نقل الإحساس ، ولكن البساطة وحدها لا تكفى لإقامة بناء فنى متكامل ، لأن قدرتها على نقل الإحساس ، وإثارة الانفعال محدودة الطاقة من ناحية ومحدودة النطاق من ناحية أخرى .

والأمر الذى لا شك فيه أن هذا « الخيط الرفيع » بين اللونين لا يسمح بأن نَصُفَّ فى دقة الشعر العربى فى خزانتين منفصلتين : إحداهما لشعر الطبع ، والأخرى لشعر الاحتراف ، وعلى سبيل المثال هل نستطيع أن نجعل كل شعر المدح على امتداد الطريق الطويل الذى سلكه الشعر العربى ، وعلى تعدد مذاهبه واتجاهاته ، وتنوع شعرائه - شعر احتراف خالص مجرد من أى تعبير عن مشاعر الشاعر الذاتية ؟ أنا أدرك أن فى شعر المدح احترافًا كثيرًا ، ولكنى أدرك أيضا أن فيه جانبًا ذاتيا له قيمته الفنية ، وهل نستطيع أن نجرد مدائح أبى تمام فى المعتصم أو مدائح المتنبى فى سيف الدولة من عمق ذاتى وصدق انفعالى ؟

وإذا كان الهدف من الكتاب - كما صرح الأستاذ الجليل فى نهاية مقدمته - أن يقدم إلى القارئ العربى الجانب الذى يقبله الذوق المعاصر من شعرنا العربى ، وهو شعر الطبع ، فإن الأمر الذى يلفت النظر أن قسمة الكتاب بين اللونين لم تكن قسمة تتفق مع هذا الهدف ، فقد جارت دراسة شعر الاحتراف جورًا شديدًا على دراسة شعر الطبع ، فقد شغلت دراسة شعر الطبع أقل من خمسين صفحة فى كتاب تزيد صفحاته على مائة وخمسين ، وكنت أتمنى لو وقف الكتاب على دراسة شعر الطبع وحده حتى لا تتوزع الجهود الخصبة التى بذلها الأستاذ الجليل فيه توزعًا يباعد بينها وبين الهدف منه .

والواقع أن الكتاب - فى وضعه الدقيق - مجموعة من الخواطر السريعة المتزاحمة تأخذ شكلاً استعراضيا ، ومع أنى لا أشك فى أهمية هذه الخواطر وقيمتها لأنها خلاصة تجارب طويلة واتصال وثيق بالأدب ، فقد كنت أتمنى مخلصًا لو قلَّت هذه الخواطر ، وكانت أشد عمقًا وأكثر تأملا ، حتى لا تذهب هذه الجهود الخصبة بددًا فى زحمة القضايا الكثيرة التى يثيرها الكتاب ، والتى لابد من أن تثير - بسبب كثرتها وأهميتها- كثيرًا من الجدل والخلاف حولها ، على نحو ما تثيره هذه المحاولات لدراسة طائفة من شعرائنا الكبار على أساس نظرية « فرويد » المعروفة فى علم النفس . وفى ظنى أن كثيرًا من الباحثين يتفقون معى فى أن هذه النظرة « الفرويدية » ليست مما يتفق عليه الباحثون ، ففى كثير من الأحكام التى انتهت إليها هذه الدراسة إساءة إلى هؤلاء الكبار الذين يعتز بهم تاريخنا الأدبى القديم ، وأرانى بصفه خاصة - غير قادر على الإغضاء عن الحكم القاسى الذى أصدرته هذه الدراسة على النابغة الذبيانى ، فقصة المتجردة - فى أغلب الظن - موضوعة ، ولم تكن الجفوة بين النعمان والنابغة بعيدة عن الظروف السياسية التى كانت قائمة فى ذلك العصر بين المناذرة والغساسنة .

وغير هذا الخلاف العريض تبرز خلافات كثيرة حول مسائل جزئية أثارتها القضايا الكبيرة التى عرض لها الكتاب ، وعلى سبيل المثال لا أستطيع أن أتفق مع

الأستاذ الجليل فيما ذهب إليه من تفسير متطرف لشخصية امرئ القيس ، ولا تفسير لشخصية المتنبى على أساس فكرة « الأمانى المعوقة » ولا محاولته الربط بين لزوميات المعرى وعقيدته الدينية . وأيضًا لا أوافقه على ما ذهب إليه من أن قصيدة المتنبى فى « شعب بوان » هى أضعف ما فى ديوانه ، أو أن خمريات أبى نواس ليست أجود شعره ، أو أن وصف البرق والمطر فى معلقه امرئ القيس من شعر الاحتراف ، كما أختلف معه فى تفسيره لكثير من الأبيات التى وقف عندها فى فصول الكتاب المختلفة .

ولكن إذا كانت قيمة الكتاب - أى كتاب - إنما ترجع إلى كثرة ما يثيره من خلاف بين الباحثين ، فإنى أشهد - فى غير مبالغة أو مجاملة - أن هذا الكتاب الذى أثرى به الأستاذ الجليل مكتبتنا العربية كتاب بالغ القيمة جدير باهتمام الباحثين ، بما يثيره من قضايا بالغة الأهمية ، وبما يفتحه من آفاق جديدة أمام قراء الشعر العربى من خلال ذوقنا المعاصر .

رابعا : حياتنا المعاصرة وموقف الشعر منها

ليس من عادة الدكتور يوسف خليف أستاذ الأدب العربى بجامعة القاهرة أن يطلق أحكامًا نهائية على الأعمال الإبداعية ، كما أنه لا يعطى نفسه حق منح العمل الأدبى إما الحياة أو الموت مثلما يفعل بعض النقاد المعاصرين .. فهو شاعر ومبدع قبل أن يكون ناقدا ، وهو صاحب الاتجاه الرومانسى فى الدراسات النقدية ، ومؤلفاته « الحب المثالى عند العرب » « ذو الرمة » شاعر الحب والصحراء ، وتاريخ الشعر فى العصر العباسى ، وله ديوان « نداء القمم » وقد حصل على جائزة الملك فيصل العالمية وجائزة الدولة التقديرية [1] .

وحول مجموعة من القضايا الأدبية كان معه هذا الحوار : د. يوسف .. يكثر الجدل بين المبدعين والنقاد حول المذاهب النقدية التى يمكن أن تحكم قراءة العمل الإبداعى .. فى تصورك هل لدينا حقا مذاهب نقدية أدبية ؟

(١) الأهرام المسائى ١٩٩٣/٨/٣ .

... الساحة الأدبية فى العالم العربى كله تتحرك حركة نشيطة وخصبة منذ فترة ، ورأيى الخاص - وربما أكون مخطئا فيه - أن الحياة الأدبية - وبخاصة فى مجال الشعر - تمر بمفترق طرق لم تتفتح اتجاهاتها ومذاهبها تماما حتى الآن ، وما زلنا فى مرحلة انتقال وتطور فيها رواسب القديم وتجارب الجديد .. إنما الصورة النهائية للمجتمع الشعرى فى حياتنا المعاصرة لم تستقر تماما ، فما زال الشعراء يتحركون فوق أرض لم تستقر تحت أقدام وما زالت التجارب الجديدة فى مجال الشعر مستمرة وتقدم لنا كل يوم جديدًا .. يبدو بعضه غير مقبول ، على نحو ما نراه فى قصيدة النثر أو فى القصيدة الجديدة التى يبتكرها المجددون من أصحاب المدرسة الجديدة أنفسهم ، لأنها تمثل اندفاعًا وتطرفا فى التجديد ، لا يتفق مع الصورة التى رسموها لتجديد الشعر عندهم . ونتيجة لذلك ليست هناك حتى الآن نظرية نقدية استقرت أصولها وتقاليدها فى حياتنا الأدبية ، وما زلنا فى مرحلة انطباعات شخصية فيها قدر كبير من المجاملة والعلاقات الشخصية .. حتى الآن ما زالت الأرض فى مفترق طرق سواء فى الإبداع أو فى النقد .

د. خليف : هذا صحيح : فهناك نماذج مبالغة فى التجديد خرجت بالشعر عن مفهومه حتى عن مدارس التجديد ، وأنا سمعت من بعض رواد هذه المدرسة الجديدة من ينكرون هذا الاندفاع الذى اتجه إلى الجيل المعاصر من شعراء الموجة الجديدة ، وأتذكر أن الشاعرة الكبيرة نازك الملائكة وهى رائد من رواد المدرسة الجديدة أعلنت منذ سنوات غير بعيدة أن شعراء المدرسة الجديدة قد انحرف كثير منهم عن طريق التجديد الصحيح الذى كانت تحرص المدرسة الجديدة فى الشعر على الالتزام به .

ولكن متى يمكن حسم هذه القضية التى خلفت صراعًا متجددًا بين الأجيال الشعرية والنقدية ؟

إنها قضية يحسمها الزمن .. فهو الذى يتكفل بحسم القضية ، و تحديد الموقف . والموقف الآن ليس بدعا فى التاريخ الأدبى . ففى كل مراحل التاريخ الأدبى

وفى كل مراحل التجديد .. وفى كل مراحل الانتقال من مذهب إلى مذهب ، ومن مدرسة إلى مدرسة نرى هذا القلق وعدم الاستقرار . ثم مع مضى الأيام تأخذ الصورة الجديدة فى الوضوح وتبدأ الرؤية الجديدة تستقر فى المجتمع الأدبى ، هكذا رأينا فى تطور الشعر العربى بين العصر الجاهلى والعصر الإسلامى عند الشعراء الذين نطلق عليهم « المخضرمين » ، وكذلك رأينا عند الشعراء الذين عاشوا مرحلة الانتقال فى الأموية إلى العباسية والذين يطلق عليهم فى تاريخ الأدب مخضرمى الدولتين ، وكذلك نرى هذا الموقف مع بدايات مدرسة الإحياء فى العصر الحديث مع البارودى ومن عاصروه ، وهو يمر بمرحلة الانتقال بالقصيدة العربية من صورتها التى كانت عليها فى العصر العثمانى والمملوكى إلى صورتها الإحيائية الجديدة ، ومما يؤكد هذا الرأى أن القصيدة الإحيائية الجديدة التى بدأها البارودى وبشر بها لم تصل إلى قمة نضجها واستقرارها الأدبى إلا عند شوقى وحافظ وشعراء جيلهما . وهل لهذه الأسباب التى ذكرتها .. تأخر الشعر وتقدمت الرواية ؟

... أرض الشعراء لم يصبها الفقر والقحط بعد .. فالشجر كثير ولكنها لم تثمر الذى يلفت النظر .. الثمرة النادرة هى العبقرية ، والعبقرية سر مجهول لم يكتشفه أحد بعد ، ونأمل فى النهضة التى نرى مظاهرها فى حياة الشعر أن تؤتى ثمارها أمام تقدم الرواية ، فقد قيل بأن حياتنا المعاصرة لم تعد فى حاجة إلى الشعر بمثل حاجتها إلى القصة والرواية والمسرحية لأنها فنون يحتاجها العصر ، والشعر تراجع ولم تعد الحياة فى حاجة إليه كثيرا ، وأصبح نوعا من كمالياتها ومظاهرها المرفهة .. حتى الشعر الواقعى الذى يمثل المدرسة الواقعية أصبح يمثل قيمة هامشية فى المجتمع .

... من مؤلفاتك الحب المثالى عند العرب .. من واقع هذه الدراسة كيف ترى الإبداعات الشعرية حول هذا المفهوم ؟

الحقيقة أن الغزل العذرى بمعناه الدقيق وفى صورته المثالية لم يظهر إلا فى

العصر الأموى فى بوادى نجد والحجاز ، لأن هذا الحب كما ذكرت فى كتاب الحب المثالى نبت بدوى ، ارتبط ظهوره وحياته بالبادية العربية منذ العصر الجاهلى، عرفه مجموعة من الشعراء العشاق الذين عرفوا فى الأدب العربى باسم « المتيمين» وهو صوت طبق الأصل من الشعراء العذريين فى العصر الأموى، وكل منهم أحب محبوبة واحدة ، وكتب عليه الحرمان منها ، أو عاش على ذكراها حتى الموت .. تماما مثل العذريين فى العصر الأموى وأقرب مثال عنترة بن شداد .

أما الآن فالصورة العامة للعلاقات العاطفية بين الرجل والمرأة اختلفت تماما عن الصورة التى كنا نراها عند العذريين بسبب خلاف ظروف الحياة وظروف المجتمع ، نتيجة لذلك نجد أن شاعر الحب فى الأدب الحديث اتجه اتجاها غير شاعر الحب القديم لأنه يصور العلاقات الجديدة ، وهى علاقات تمثل نوعا من التغير الشبابى تعكس حياة تغيرت عن الحياة فى العصور القديمة ..

★ ★ ★

القسم الثالث

حوارات ورؤى
حول النقد ومشكلاته

(١)

لنكن صرحاء مع أنفسنا ، ولا ندفن رؤوسنا فى الرمال لنخفى عن أعيننا الحقيقة ، ولنعترف بأن النقد فى حياتنا الأدبية يمر بأزمة لا شك فيها ، ولنكن أكثر صراحة فنعترف بأن هناك أزمة تمر بها حياتنا الأدبية فى كثير من جوانبها ، ولكى ندرك حجم المشكلة لنطرح على أنفسنا سؤالين محددين تكشف الإجابة عليهما عن حقيقة المشكلة :

السؤال الأول : لماذا اختفى عمالقة الأدب بعد انتهاء جيل العمالقة الذين شهدتهم حياتنا الأدبية فى العقود الأولى من هذا القرن ؟ ولماذا لم يظهر خلفاء لهم يثرون هذه الحياة ، ويحركون تيارات الأدب فيها ؟ لماذا لم يظهر شوقى آخر أو طه حسين آخر أو عقاد آخر أو أمثال قمم هذا الجيل الذى جعل مصر تتزعم الحياة الأدبية فى الوطن العربى كله دون منازع لها ؟

والسؤال الثانى : لماذا هدأت الساحة الأدبية من معارك النقد الرائعة الخصبة التى شهدها الجيل الماضى ، والتى أثرت حياتنا الأدبية وأمدتها بمزيد من الوقود أشعل الحياة فى هذه الحياة ؟ ولماذا خمد الجمر الذى كان متوهجا ، وتكاثف من بعده الرماد ، وانطفأت شعلة الحياة من هذه الناحية ؟ أين معارك القديم والجديد ؟ وأين معارك العقاد والمازنى وطه حسين والرافعى وسلامة موسى؟ ولماذا نامت قضايا العصر الأدبية دون تقويم لها أو حوار حولها أو محاولة للوصول إلى رأى فيها ، وراحت فى سبات عميق ؟ ولماذا طال انتظار أهل الكهف ؟

فى رأيى أن المشكلة ترجع إلى ثلاثة أسباب أساسية تقف وراء أزمة الأدب وأزمة النقد فى حياتنا الأدبية المعاصرة .

السبب الأول : اختفاء الصحافة الأدبية الجادة المتوازنة التى تقف وراء الحياة الأدبية موقفا موضوعيا مجردا من كل انحراف نحو تيار معين أو مذهب معين ، والتى لا تصدر ولها وجهة معينة تلوى عنق الحياة الأدبية من أجل الوصول إليها . ولست أنكر أن هناك « شيئا » فى هذا المجال ، ولكنه مجرد «نشاط صحفى» يتمثل فى « صفحة » أدبية محدودة المجال محدودة الأسماء ، أو فى مجلة أدبية موجهة الأهداف وموجهة الوسائل أيضًا ، بحيث نستطيع التعرف على لونها بمجرد معرفة أسماء من يتعاملون معها . وما هكذا نريد حين نطالب بصحافة أدبية جادة متوازنة موضوعية تفتح صدرها وذراعيها لكل المذاهب والاتجاهات على اختلاف ألوانها .

والسبب الثانى: ظهور التليفزيون وقدرته السحرية على اجتذاب من يريد الشهرة والظهور من أيسر سبيل ، ومن يطمح إلى الانتشار السريع من أهون طريق ، ليصبح بين عشية وضحاها ملء السمع والبصر . والتليفزيون عبقرية من عبقريات العصر ، ومعجزة من معجزات العلم الحديث ، ولكنه - وهنا موطن الخطر - سلاح ذو حدين له خيره وله شره . ونحن نحمد له أن تنبه أخيرًا إلى أهمية الدور الثقافى الذى يجب أن يقوم به ، ولكن هذا الدور - بحكم طبيعة الدور العام المتشعب الذى يقوم به هذا الجهاز السحرى - يبدو سريعًا إلى حد بعيد ، وغير مؤثر إلى حد بعيد أيضا ، لأنه - لاعتماده على الكلمة المنطوقة - يختلف اختلافا كبيرا عن الصحيفة، أو الكتاب الذى يعتمد على الكلمة المكتوبة التى تكتسب خلودها وبقاءها من تسجيلها، ويتحول ببساطة إلى مجرد كلام تبتلعه موجات الأثير ليختفى بعد ذلك . ولأن الهدف الأساسى لهذا الجهاز السحرى هو الترفيه والتسلية - وهذا طبيعى لا ننكره - اتجهت البرامج الثقافية إلى التيسير والتبسيط والتخفيف ومخاطبة الجماهير من أقرب سبيل ، وما هذا تكون عملية إبلاغ الثقافة والمعرفة والأدب والنقد إلى الباحثين عنها الذين يريدون التعمق فيها ، والنفاذ إلى أغوارها ، ولأسباب مختلفة أصبح هذا الجهاز هو المصدر الأساسى الذى يستمد منه كثير من شبابنا معلوماتهم الثقافية والأدبية ، والمنبع العذب القريب المنال الذى يستقون منه مادة تكوينهم العقلى والفنى ، فقلَّت حاجتهم إلى الكتاب المتخصص ، وقل اعتمادهم

عليه ، وكان الحصاد قشورا خفيفة تتطاير مع الهواء ، وزيدا يذهب جفاء ولا يمكث - ككل ما ينفع الناس - فى الأرض ، ولذلك أيضا كان أهم إنجازات هذا الجهاز فى المجال الثقافى أنه شارك مشاركة فعالة فى نهضة الفن الروائى والفن المسرحى بدون سائر فنون الأدب ، وهما - فى غير مجاملة - أهم لونين أدبيين سجلا نهضة رائعة فى حياتنا الأدبية المعاصرة ، ومرجع ذلك إلى « قانون العرض والطلب » فهذا الجهاز فى حاجة إلى هذين الفنين للوفاء بحاجته الملحة فى عملية الترفيه والتسلية التى هى أهم أهدافه .

والسبب الثالث ذلك الضجيج المفتعل الذى أصبح بدع العصر ، والذى حلا لناشئة الأدب أن يسموه « صراع الأجيال » والذى اتخذوا منه مشجبا يعلقون عليه أخطاء العصر وآثامه ، كأنما لم يعرف تاريخنا الأدبى على امتداد أكثر من خمسة عشر قرنا من الزمان أجيالا تظهر بعد أجيال دون أن يتحول كل جيل إلى خصم لدود وعدو شرس للجيل الذى سبقه ، يعمل ما وسعه الجهد وأسعفته الوسيلة على هدمه والقضاء عليه ، والتنكر له كأنما هو خطيئة يريد مرتكبها أن يتخلص منها ، ويكفر عن سيئاتها ، ويعلن توبته عنها ، والحياة منذ أن خلق الله الحياة على الأرض تمضى أجيالا متعاقبة ، وكل جيل يكمل رسالة من سبقه ويهيئ الأرض لمن يجئ بعده، ودن تنكر لفضل كل جيل على حركة الحياة وتطورها ، هذه هى سنة الحياة التى يريد شباب اليوم فى ظل خديعة صراع الأجيال - أن يلغوها ، ظنا منهم أن فى ذلك ما يحقق لهم الوصول السريع إلى مراكز الضوء البراقة التى لم يصل إليها من سبقهم إلا بعد كفاح السنين وخبرة الزمن وتجربة الحياة التى تصهر الذهب الخام فى نارها المتأججة . كأنما تصور ناشئة اليوم أنهم لم يصلوا إلى القمة التى وصل إليها من سبقهم إلا على أشلائهم الممزقة أو أطلالهم المهجورة ، أو إلا إذا أحالوهم على الاستيداع ، وحنطوهم فى متحف من متاحف الآثار القديمة. وكأنما تحولت الساحة الأدبية إلى سوق من أسواق العبيد التى ذهبت إلى غير رجعة ، كلما تقدمت السن بعبد من عبيدها قل ثمنه ورخصت قيمته وهان شأنه .

هذه هى المشكلة التى يجب ألا نغالط أنفسنا فى حقيقتها إذا كنا نريد خيرًا لحياتنا الأدبية والنقدية ، لأن إدراك المشكلة هو البداية الصحيحة لحلها ، والحل عندى عودة الصحافة الأدبية الجادة المتوازنة ، والعودة إلى الكتاب المتخصص وسيلة أساسية للمعرفة والثقافة ووأد أسطورة صراع الأجيال التى جعلت مجتمعنا الأدبى يقف حائرا بين مفترق الطرق يرقب مزيدا من الأشلاء والضحايا على ساحة هذا الصراع .

★ ★ ★

(٢)

البحث عن نظرية نقدية عربية

ذو الرمة صخرة الأدب العربى التى لم تحطم وأتمنى أن يتاح لها من يحطمها.

تلك كانت كلمات عميد الأدب العربى . د . طه حسين، التى ظل يتردد صداها فى وجدان د. يوسف خليف حتى استطاع أن يحقق لأستاذه الراحل أمنيته من خلال دراسته « ذو الرمة شاعر الحب والصحراء » التى كانت العامل الأساسى فى فوزه بجائزة فيصل للأدب العربى لهذا العام، والتى وصفتها لجنة التحكيم بأنها تميزت بأسلوب شائق ولمسات شعرية لم تبعد بها عما ينبغى أن يتحقق فى أسلوب البحث العلمى من اتزان وموضوعية .

فقد وفق د. يوسف خليف فى اختيار نماذج من شعر ذى الرمة ، تعد مفاتيح للدراسة النفسية والفنية ، وأجاد تحليلها وبيان ما تنطوى عليه من دلالات فى طبيعة التجربة ، وفى صورتها الشعرية ، وبالتالى فإن دراسته تعد دراسة رائعة على مستوى مرموق لشاعر انفرد بين شعراء عصره باتجاه متميز فى تجاربه وصوره .

ولقد ارتبط د. يوسف خليف منذ بداياته بالتراث العربى ، وله عدة مؤلفات وأبحاث عن الشعراء الصعاليك فى الجاهلية ، والشعر الجاهلى ، وتاريخ الشعر فى العصر العباسى ، والشعر فى الكوفة حتى نهاية القرن الثالث الهجرى .

وحول التراث العربى القديم ، ومناهج النقد العربى وتراث الشعراء الصعاليك وشاعر الحب والصحراء كان لنا لقاء .

متى ظهر النقد فى الأدب العربى؟ وهل هناك مدارس نقدية عربية لها مناهج محددة ظهرت قبل العصر الحديث ؟

النقد العربى بدأ منذ أن بدأ الأدب العربى ، أى أن ظهور أول شاعر واكبه ظهور أول ناقد ، ولكن النقد فى هذه البدايات المبكرة لم يأخذ شكل نظريات متكاملة ، وإنما كان مجرد نظرات سريعة تعبر عن إحساس الناقد بالنص . ولم تتبلور نظرية نقدية عربية إلا من القرنين الثانى والثالث الهجريين عندما ظهر الرواد الأوائل للنقد العربى أمثال ابن سلام وابن قتيبة ، فظهرت النظريات النقدية العربية لأول مرة ، بل و تعددت على نحو ما نرى مثلا عند عبد القاهر الجرجانى الذى بلور نظرية متكاملة هى نظرية النظم ، وهى كلمة ترادف الأسلوب الآن . إن عبد القاهر وصل للنظرية الأسلوبية العربية (وأعنى بها دراسة تنسيق الكلمات فى جمل) وقبل أن يصل إليها النقاد المحدثون فى الغرب .

بعد ذلك أصبح النقد علمًا مرتبطًا بعلوم البلاغة التقليدية .

هل يعنى ذلك أن النقد العربى كان يدور فى فلك الشكل أساسًا فلا يهتم بالمضمون ؟

فى البداية كان النقد حرا يتناول الشكل والمضمون ، ولكن مع ظهور مدرسة السكاكى البلاغية التى وضعت فى نظر القدماء النظرية النهائية للبلاغة العربية أصبح النقد يتجه للشكل أكثر من المضمون .

والآن هل توجد نظرية محددة للنقد العربى نابعة من التراث ، وهل تأثرت بشكل أو بآخر بالتيارات النقدية القادمة من الغرب ؟

مع بداية العصر الحديث ومع اتصالنا بالثقافات الغربية ابتعد النقد عن البلاغة حتى أن اسم البلاغة تغير إلى أسماء جديدة مثل فن القول ، وبدأ الاهتمام يتجه إلى جوانب جديدة لم يلتفت إليها القدماء ، مثل الصورة الفنية والتجربة الشعورية والوحدة العضوية ، وتعددت النظريات النقدية ، وكل صيحة جديدة فى

النقد الغربى كان لها أصداء فى النقد العربى على نحو ما حدث فى البنيوية والتفكيكية ، ولكن المؤكد أن كل هذه التيارات التى تداخلت فى حياتنا النقدية لم تتبلور فى نظرية نقدية عربية جديدة ، ربما لاختلاف الموقف الذوقى بين النص العربى والنصوص الأجنبية ، وربما لأننا ما زلنا نعيش فى مرحلة امتصاص لهذه النظريات الوافدة ، ومحاولة تذويبها فى نظرياتنا التراثية ، أو لأننا نقف فى مفترق الطريق بين التراث والمعاصرة وهى القضية التى تتحكم حتى الآن فى حياتنا .

★ ★ ★

(٣)

حياتنا الثقافيـة .. المشكل والحل

لا أريد أن أكون مع الذين يعقدون الأمور فيقولون إن هنـاك تدهورًا فى حياتنا الثقافيـة اليوم ، ولكنى لا أريد أيضا أن أكون مع الذين يبسطون الأمور فيقولون أن هناك نهضـة فى هذه الحياة ، فالصورة العـامة لحيـاتنا الثقافية اليوم - كما أراها - أنهـا ليست صاعدة إلى السمـاء ، ولكنها ليست هـابطة إلى الأرض ، وإنما هى - إذا استعرنا التعبير الفنى - حياة فى مستوى النظر ، فهناك نشاط فى غير قليل من مجالاتها لا نستطيع أن ننكره ، ولكنه نشاط يخيل لمن يرصده أنه نشاط غير منهجى لا هدف له ولا خطة ، نشـاط كالماء لا لون له ولا طعم ، وكأننا نعيش فى حـالة من حالات انعدام الوزن لا نعرف مستقرا لأقدامنا ، ولا نملك تلك القوة التى تجعلنا نتحكم فى حركتنا لنحدد من أين نبدأ وإلى أين ننتهى ، أو كـأننا - إذا استعرنا التعبير القديم - نخبط خبط عشواء فى تيه سحيق تاهت تحت أقدامنا مسالكه ، وغامت أمام أعيننا آفاقه .

ولكن تتضح الرؤية يكفى أن نعود إلى الجيل الماضى فى حياة مجتمعنا الثقافى لتتبين لنا حقيقة لا نستطيع أن نختلف حولها ، وهى أن هذا الجيل كان بحق جيل العمالقة الذين ظلوا حتى اليوم القمم الشامخة فى حياتنا الثقافية فى شتى مجالاتها ، وهو جيل ما زلنا حتى اليوم نرى فيه المثل الأعلى لنهضة ثقافية عجزنا عن أن نحقق مثيلاً لها ، ولكى نكون منصفين يجدر بنا أن نقيد هذا الحكم قليلاً ، ولكن يظل الفرق - مع ذلك - قائما بين جيلين - : جيل ترتفع قممه الشامخة على امتداد الطريق الثقافى ، وجيل تبدو القمم فيه متناثرة هنا وهناك فى الساحة

الثقافية الواسعة ، وأنا أعرف أن العبقرية لا تزال سرا مجهولا لم يصل العلم الحديث - على الرغم من تقدمه المذهل - إلى أن يكشف عنه ، وأنهالت ظاهرة خارقة للطبيعة لا تخضع لقوانين الزمان والمكان .

ومن هنا كانت سلامة المنهج ألا ندخل هذه العبقريات فى تقويمنا للموقف ، وإنما نجعل هذا التقويم للموقف العام فى ظواهره الطبيعية المألوفة .

وفى ظنى أن هناك عوامل مختلفة تقف وراء هذا الموقف ، وهى عوامل نستطيع أن نردها كلها إلى ظاهرة عامة واحدة ، وهى أن الروافد الدفاقة التى كانت تصب فى نهر حياتنا الثقافية حاملة معها أسباب الحياة قد توقف أكثرها عن التدفق ، فتحولت إلى مياه آسنة لا حراك بها ، أو أصابها الجفاف فتحولت إلى قيعان جرداء لا حياة فيها ولا ماء ، أما القليل منها الذى استمر فى حركته فقد فقدَ قوة تدفقه ، وفقد معها قدرته على أن يمد النهر بمزيد من أسباب الحياة التى تجعله قادرًا على مزيد من العطاء والنماء .

وأول هذه الأسباب مشكلة الكتاب ، وهى مشكلة تتلخص فى كلمتين : **الأولى** أن الكتاب تحول إلى سلعة تجارية ينتجها من يضمن الربح ، ويشتريها من يقدر على الدفع ، **والأخرى** أن الكتاب أصبح يخضع لكل ما تخضع له السلع التجارية من قوانين الاستيراد والتصدير ورسوم الجمارك والضرائب ، و كانت النتيجة التى لم يكن منها بد ارتفاع سعر الكتاب من ناحية ، وتحديد نوعيته من ناحية أخرى ، ولست أحمِّل دور النشر الخاصة قدرا كبيرا من المسئولية فى ذلك ، فهى دور تجارية قبل كل شىء ، ولكنى أحمل المؤسسات الرسمية هذا القدر الكبير من المسئولية ، وبصفة خاصة الهيئة العامة للكتاب ودار الكتب المصرية ، فقد كان الأمل الكبير معقودًا على الهيئة لحل هذه المشكلة ، ولكنها لم تستطع حتى أن تحقق ما حققته المطبعة الأميرية ببولاق حين حملت على عاتقها أمانة الكلمة المكتوبة فى أواخر القرن الماضى وأوائل القرن الحالى ، فأخرجت ما أخرجت من كتب التراث وغير التراث مما كان له أثره الكبير فى النهضة الثقافية التى شهدتها هذه المرحلة، أما

دار الكتب فلا أدرى سببا لتوقفها عن أداء هذه المهمة ، لا أدرى أين ذهب القسم الأدبى بها ، ولم توقف ؟ وقد كان ذات يوم هو القسم النابض بالحياة فى هذه الدار ، أو خلية النحل التى لا يهدأ دويها ليل نهار .

وثانى هذه الأسباب مشكلة الصحافة الأدبية ، وأنا أعرف أن عندنا اليوم صحافة أدبية، وتتمثل فى جانبين : صفحة الأدب فى الصحف اليومية ، والمجلات الأدبية الشهرية والدورية ، ولكن صفحة الأدب لها مشكلتان : الأولى أنها أسبوعية ، والأخرى أنها صفحة واحدة أو بعض صفحة ، فهى لهذا عاجزة زمانا ومكانا عن أن تتسع لنشاطنا الثقافى .

أما المجلات الأدبية فلها مشكلتان أيضا :

الأولى أنها موجهة لطبقة خاصة من القراء ، أو قل طبقة محدودة ، والأخرى أنها مقصورة على فئة معينة من الكتاب ، أو قل محتكرة لها ، فهى لهذا عاجزة عن أن تحقق ذلك الانتشار الجماهيرى الواسع الذى يحقق بدوره ما ننتظره منها من نشاط ثقافى .

وثالث هذه الأسباب مشكلة الترجمة ، والترجمة حلقة من حلقات الاتصال الثقافى بيننا وبين العالم من حولنا ، ولا يملك أحد أن ينكر دور الترجمة فى إثراء حياتنا الثقافية ، ومنذ وقت مبكر من تاريخنا العربى ، منذ العصر العباسى بل من قبله أدرك علماؤنا وأدباؤنا أهمية الترجمة ، فقاموا بنقل التراث اليونانى والفارسى والهندى وظلوا يقومون بهذا الدور الخطير على امتداد تاريخنا الحضارى ، وهو دور لم يتوقف إلا فى عصور الانحطاط ، ومن الحق أن هناك الآن جهودًا فردية خصبة فى هذا المجال ، ولكننا نريد – إلى جانبها – جهودًا جماعية على مستوى مؤسساتنا الثقافية، وتنتظر من المجلس الأعلى للثقافة ، ومن جامعاتنا – وهى بحمد الله كثيرة – وفى إحداها كلية للألسن وفى الأخرى كلية للغات والترجمة ، أن تنهض بدورها .

ورابع هذه الأسباب وسائل الإعلام المرئية والمسموعة ، وهى ولا جدال فى ذلك أقرب وسائل الإعلام إلى الجماهير ، وأشدها جذبا لها ، وأكثرها تأثيرا فيها،

ومن هنا يبدو دوره االخطير فى حياتنا الثقافية ، ومما يؤسف له أن هذه الوسائل نجحت فى إبعاد الجماهير عن مصادر الثقافة الأصلية حين يسرت لهم الاتصال السطحى السريع بها ، ووفرت عليهم جهد الاطلاع المتأنى العميق ، وأضاعت عليهم متعة الرجوع إلى الكتاب ، كما كان يفعل الجيل الماضى الذين لم تكن هذه الوسائل قد أتيحت لهم ، كما نجحت هذه الوسائل أيضا فى شغل الفراغ الذى كان يمكن أن ينتفع به على المستوى الثقافى فى ضروب شتى من اللهو .

وخامس هذه الأسباب - ولعله أخطرها وأبعدها أثرا - جامعة الأعداد الكبيرة التى أصبحت واقعًا نعيشه ونجنى ثماره الحلوة والمرة على السواء ، وجامعة الأعداد الكبيرة سلاح ذو حدين ، فهى ثروة ثقافية لا شك فى ذلك ، ولكنها مع هذه الأعداد الكبيرة - ثروة مبددة لمن يحسن الإنفاق منا ، ومن لا يحسن ، ورصيد مفرق بين من يستحق ومن لا يستحق ، ومع هذه الأعداد الكبيرة يبدو الحصاد فى النهاية أكثره هشيما تذروه الرياح ، أو كما يقول المثل العربى القديم - جعجعة ولا طحن ، فلا الأستاذ قادر على العطاء الحق ، ولا الطالب قادر على الاستيعاب الدقيق ، كأنما تحولت جامعاتنا إلى بحيرات صناعية قليلة العمق تشكل منظرًا ، ولكن لا شىء فى الأعماق .

والحل عندى أن نعمل على تفادى هذه الأسباب ، ووضعها فى موضعها الصحيح وعلى مسارها السليم ، وبهذا يعود لحياتنا الثقافية وجهها الجميل ، عسى أن ترتفع على امتداد طريقها تلك القمم الشامخة التى نتمنى أن ترتفع مرة أخرى .

★ ★ ★

(٤)

موقفنـا من التـراث

عندما يتحدث إليك فستجد نفسك بعد لحظات قد وقعت أسيرًا لعلمه الغزير وشاعريته الرقيقة ، ولما يتسم به من شفافية النفس ورحابة الفكر وعذوبة الحديث، فالرجل عندما يتكلم يستولى تماما على من يستمع إليه ، وخصوصًا إذا كان يتحدث عن التراث ، إن كلماته عندئذ تتدفق حماسة وحبا واعتزازا .

إنه الأستـاذ الدكتـور يوسف خليف الأستـاذ بكلية الآداب بجـامـعـة القـاهـرة وصـاحب الدراسـات الأدبيـة العديـدة التى تزهو بهـا مكتبـتنا العـربيـة والحائز على جائزة الملك فيصل العالمية فى الأدب عام ١٩٨٨ .

وإذا كان هذا الحب الكبير الذى يكنه الدكتور يوسف خليف للتراث قد جعل كل الذين يعرفونه يصفونه بأنه « عاشق التراث » فإن هذا الحب نفسه هو الذى فرض على بداية حديثى معه قضية التراث ومدى حظها من اهتمام العلماء والأدباء.

وقـال الدكـتـور يوسف أن قـضـيـة التـراث تأتى على قـمـة مـا يشـغلنى من الموضوعات ، وإننى أتمنى أن يشغل بها العلماء والأدباء ، فنحن أمة لها تراثها الذى امتد فى غير انقطاع طوال أكثر من خمسة عشر قرنا من الزمان ، ومن الواضح أن السبب فى هذا الاستـمـرار المتصل يرجع إلى أن اللغـة العـربيـة لم تنقـرض كـمـا انقرضت اللغات القديمة الأخرى مثل اللغة اللاتينية ، وواضح أيضا أن السبب فى ذلك يرجع إلى القرآن الكريم الذى حفظ هذه اللغة وضمن لها خلودها .

واسـتطرد قـائلا : وعلى امـتـداد هـذه الرحلة الطويلة التى تواصلت فـيـهـا خطوات تراثنا الأدبى استـقـرت لنا تقـاليد وقـيم وأصـول ثابتـة لم تبق حتى الآن إلا

لأنها صالحة للبقاء ، ولأنها تحمل عنصر البقاء ، ولذلك فإنه من أكبر ما نرتكبه من الأخطاء أن ننفصل عن هذا التراث ، ولكن ليس معنى هذا أن نفنى فى هذا التراث، أو أن نعيش فى ذكرياته بعيدًا عن حياتنا المعاصرة ، أو أن نمضى مع هذا التراث عائدين القهقرى إلى الوراء ، وإنما الذى أدعو إليه أن يظل التراث فى أعماقنا ليصحح خطواتنا التى نتحركها إلى الأمام عن طريق موازنة دقيقة بارعة ذكية بين التراث والمعاصرة.

قلت : وكيف يتحقق ذلك ؟

وأجاب بقوله : بنشر التراث وتيسيره، ولذلك فإننى أرى أن تتجه بعض جوانب اهتمامنا إلى شيئين .. الأول إحياء هذا التراث بتحقيقه ونشره وتقديمه للباحثين عنه المتخصصين له ، والثانى تيسير هذا التراث وتقديمه إلى غير المتخصصين حتى تتحقق صلتهم به .

الذاتية والموضوعية :

قلت للدكتور يوسف : كتابك « ذو الرمة شاعر الحب والصحراء » الذى حصلت به على جائزة الملك فيصل مكتوب كما هو الشأن فى كل ما كتبته من أبحاث ودراسات بأسلوب شاعرى .. فهل يرجع ذلك إلى أنك شاعر ؟ ثم ألا يتعارض هذا الأسلوب وفيه قدر من الذاتية مع ما ينبغى أن تكون عليه الدراسات من موضوعية ؟

وقال الدكتور يوسف : إننى أدعو إلى كتابة الأبحاث والدراسات بالأسلوب الأدبى .. وأحاول تأصيل مدرسة له بين أبنائى الذين يعملون فيه ، لا يقوم على الموضوعية فقط، وإنما يقوم على موازنة دقيقة وبارعة بين الموضوعية والذاتية ، والحجة فى ذلك أن البحث الأدبى يتعامل مع نصوص أدبية تصدر عن نفس إنسانية وتوجه لتؤثر فى نفس إنسانية أخرى .. فالتفاعل فى البحث الأدبى بين المبدع والمتلقى يدور فى دائرة النفس الإنسانية .. ومن هنا يبدو العنصر الذاتى عنصرًا أساسيا فى البحث الأدبى . وانطلاقًا من هذا المنهج أقمت دراساتى الأدبية ولكنى أريد أن أوضح أننى لا أريد بالأسلوب الأدبى الأسلوب الإنشائى ، بل أريد به

الأسلوب الفنى الذى يرتفع فوق التقريرية الجافة التى تتطلبها الموضوعية ، ولذلك تبدو دراساتى الأدبية حريصة على التصوير الفنى ، أو على التعبير بالصورة بشرط ألا تجور هذه الفنية على الموضوعية .. وأعتقد أن هذا يرجع إلى سببين .. أولهما أننى بدأت حياتى الأدبية شاعرًا فلما ارتبطت حياتى بالجامعة وتباعدت عن الشعر ظل أسلوب الشعر الذى يعتمد على الصورة فى التعبير مسيطرًا علىّ .. أما السبب الثانى فيرجع أننى بدأت حياتى الأدبية المبكرة، وأنا طالب فى المرحلة الثانوية بقراءة أديبين يمتازان بجمال الأسلوب والبراعة فى رسم الصورة ، وهما مصطفى لطفى المنفلوطى ومصطفى صادق الرافعى .

الحركة الشعـــرية :

قلت للدكتور يوسف .. ننتقل الآن إلى الحديث عن الشعر .. ولعل من اللافت للنظر فى هذا المجال ما يراه بعض النقاد من أن موجة الشعر قد أخذت فى الانحسار فى الآونة الأخيرة .. فما هو تعليقك على ما يقوله هؤلاء النقاد ؟

وأجاب الشاعر الرقيق بقوله : إننا فى الشعر ما زلنا نقدم تجارب ومحاولات تلقى معارضة ضبابية لا تتيح الفرصة للرؤية الواضحة . ولقد قطعنا فى القصة والرواية والمسرحية شوطا كبيرا لأن المجتمع الذى نعيش فيه فى حاجة إلى هذه الفنون أكثر من حاجته إلى الشعر .. فالإذاعة والتليفزيون والسينما والمسرح كلها دوافع قوية لتقديم المزيد من الإبداع فى هذه المجالات الثلاثة .. وهذه الدوافع لها انتشارها الجماهيرى الذى يجذب إليه كل من يبحث عن الشهرة الأدبية والكسب المادى من وراء أعماله الفنية .. أما الشعر فقد انحصر فى دوائر محدودة ولم يعد له ذلك الجذب الجماهيرى الواسع العريض؛ ولهذا فقد انحسرت موجة الشعر بالقياس إلى موجات الفنون الثلاثة الأخرى التى أخذت فى الارتفاع .. ويبدو لنا العصر الذى نعيش فيه وقد ارتفعت فيه قمم أدبية فى هذه المجالات الثلاثة ، على نحو ما نرى عند توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ويحيى حقى وغيرهم ، فى حين نرى

أن القمم الشامخة فى مجال الشعر شهدتها الأجيال الماضية ، فلا يمكن أن ننسى الدور الفنى الذى قامت به هذه القمم فى إحياء القصيدة العربية ونهضة الشعر العربى .. البارودى رائد الشعر الحديث .. وشوقى أمير الشعراء وحافظ إبراهيم والزهاوى والرصافى والأخطل الصغير وعمر أبو ريشة وعلي محمود طه وإبراهيم ناجى ومحمود حسن إسماعيل الذى أعتبره خاتمة القمم التى قدمت للشعر العربى روائع خالدة .

واستطرد الدكتور يوسف قائلا : وفى رأيى أن صلاح عبد الصبور مثلا كان على قدر كبير من الوعى الدقيق لتجديد المدرسة التى يدع واحدا من روادها حين اتجه بشعره إلى المسرح .. ومع ذلك فإننا لا نستطيع أن ننكر أهمية المحاولات التى قام بها المعاصرون له من أمثال نازك الملائكة والبياتى ونزار قبانى وعبد المعطى حجازى وغيرهم ممن قدموا للشعر العربى تجارب جديدة فلم يندفعوا خلف أضواء التجديد الخلابة التى تخطف أبصارهم فتباعد بينهم وبين الرؤية الواضحة.

قلت للدكتور يوسف بمناسبة هذه الأسماء الكثيرة للشعراء .. من هو الشاعر المفضل لديك ؟

فقال : فى الشعر القديم المتنبى الذى أرى أنه صحح مسار التجديد فى القصيدة العربية الذى اتجه إليه أبو تمام ومدرسة البديع من قبله ، وأعاد إلى القصيدة العربية أصالتها البدوية الأولى مع مزاوجة بارعة من متغيرات عصره الثقافية والحضارية .. وفى الشعر الحديث شوقى الذى أعاد للقصيدة أسلوبها العربى الأصيل مع التجديد الذى كان يتطلبه العصر الذى عاش فيه ، كما أنه أضاف إلى الشعر العربى فنا جديدًا لأول مرة فى تاريخه وهو الشعر المسرحى .. وفى رأيى أن الذين هاجموا شوقى فى شعره المسرحى قد تجنوا عليه وظلموه فى الدور الذى قام به فى هذا المجال .. ومن اليسير أن نرد على هؤلاء بأن ما أخذوه على شوقى فى شعره المسرحى من غنائية ومن خطابية ومن تعدد للبحور التى بنى عليها مسرحياته له نظائره فى مسرحيات شكسبير .. فلماذا لم يهاجموا شكسبير ؟ !

وعدت أسأل : ومن هو الكاتب الذى تؤثره على غيره من الكتاب ؟

وقال الدكتور يوسف : الجاحظ فى رأيى هو أبرع من كتب الجملة العربية فى النثر القديم، ويكفى أن نسجل أنه أستاذ مباشر للدكتور طه حسين فى أسلوبه .. أما النثر الحديث فإن مصطفى الرافعى يعجبنى إلى أبعد الحدود فهو كاتب ترتفع لديه القدرة على التعبير بالصورة إلى أعلى الدرجات .

قلت للدكتور يوسف : الواقع أن هناك كثيرا من القضايا التى نود أن نتعرف على رأيك فيها .. الأدب واللغة .. والأدب والأخلاق . النظريات النقدية الجديدة وغيرها.

وقال الدكتور يوسف : الواقع أن الجامعة قد أخذتنى من الشعر .. ولكن الصلة لم تتقطع تماما بيننا فنحن نلتقى من حين لآخر ، ولكن على فترات متباعدة . وإليك جزء من قصيدة طويلة من ديوان « نداء القمم » الذى نظمت قصائده أيام كانت الصلة بينى وبين الشعر على أوثق ما تكون الصلات ..

القصيدة بعنوان « كنت » وأختار لك الجزء الأخير منها الذى أقول فيه :

أنى عشقتك حين كنت وفية لا تغدرين

وعشقت فيك وداعة رفت كزهر الياسمين

وبراءة بيضاء قد قبست من الصبح المبين

وطفولة فى القلب لم تصبغ بأدران السنين

وصفاء روح كالندى المنثور من فوق الغصون

إنى عشقتك صورة فى النفس وشاها الفتون

دنيا معان صاغها وهمى وكنت بها الضنين

إنى لأشفق أن أراها وهى فى نفس تهون

واحسرتاه !! هوت كما يهوى مع الشك اليقين

ووقفت أنظرها تبدد مثل أطياف الظنون

إنى نسيتك يا جميلة وانجلى عنى الجنـــون

عباد شمسك قد أدار عن السنا الحب الأمين

إنى عشقتك حين كنت وأنت قد أصبحت أنت !!

(٢) مشكلات حول اللغــة
قبل أن تصبح لغتنا غريبة بيننا
(١) الحلم والواقــع

منذ البداية أحب أن أخفف من شدة وقع العنوان المثير لهذه القضية ، وأن أنحى بعيدا السحب المظلمة التى تغشيه حتى يظهر النور الذى تحجبه معه الحقيقة التى لا نريد لها أن تغيب عن أعيننا ونحن نرقب الأفق البعيد ، وهى أن اللغة العربية لن تصبح فى أى يوم من الأيام غريبة بيننا ، وذلك لأن الله تعالى كتب لها البقاء وتكفل به حين قال سبحانه : « إنا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون » . فاللغة العربية هى لغة القرآن ، والله يؤكد أنه كما نزله سيحفظه ، وهذا يعنى أن الله سيحفظ معه اللغة التى نزله بها ، وهذا وعد إلهى صريح ، ولن يخلف الله وعده، وآية ذلك أن هذه اللغة هى اللغة الوحيدة من بين اللغات القديمة كلها التى احتفظت بظاهرتى البقاء والاستمرارية منذ أن ظهرت على وجه الأرض حتى اليوم.

ظهرت اللغة العربية على مسرح الحياة فى تاريخ لم يستطع العلماء تحديده على وجه الدقة ، ثم تطورت وبلغت ذروة نضجها اللغوى فى العصر الجاهلى الأدبى إرهاصًا لنزول القرآن بها ، وكأنما أراد الله أن يهيئ لها كل الأسباب لتلقى الوحى الإلهى بها ، ثم نزل القرآن محققا لها أكبر عملية تنقية لغوية عرفتها على امتداد حياتها الطويلة ، حين خلصها من حوشية المعجم الجاهلى وبداوته ، وتحول بها إلى لغة مهذبة مصفاة صالحة لنشر الحضارة الإسلامية الجديدة ، ثم مضت مع الحياة خاضعة لسنة التطور الطبيعى تحقق رسالتها الحضارية ، ولكنها لم تفقد مقوماتها

الأصيلة ، ولم تتخل عن شخصيتها الثابتة ، ولم تجتث جذورها العميقة الضاربة فى أعماق التاريخ فظلت ثابتة فى موقعها « كشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها فى السماء » ولم تتحول إلى لغة أثرية تحتل مكانها فى متاحف التاريخ كأكثر اللغات القديمة ، وأيضا لم يضرب الله عليها « نوم الكهف » كما ضربه على بعض هذه اللغات التى أماتها ثم أحياها ، وإنما ظلت على امتداد القرون المتطاولة التى عاشتها منذ العصر الجاهلى حتى اليوم حية باقية فى رحلة متصلة مستمرة فى غير توقف أو انقطاع .

ولكن مع ظهور اللغات العامية واللهجات المحلية تحولت إلى « لغة ثقافية » بالمفهوم الشامل للثقافة ، وأصبحت بهذا الدور الجديد أهم الروابط التى تربط بين العرب جميعا على امتداد المنطقة العربية العريضة من الخليج إلى المحيط مسلمين وغير مسلمين .

فالقضية إذن - فى وضعها الصحيح - هى قضية هذا الدور الثقافى الذى أصبحت هذه اللغة تحمل تبعاته ، كيف نرتفع به من ناحية ؟ وكيف نتسع به من ناحية أخرى ؟ وفى ظنى أن المشكلة تبدأ من هذا الجانب الأخير ، ومنه كذلك يبدأ الحل .

المشكلة الأساسية هى الأمية التى لا تزال - مع الأسف الشديد - متفشية فى شرائح غير قليلة من مجتمعاتنا العربية ، والحل الجذرى هو القضاء عليها ، والعمل على الاتساع بالدوائر الثقافية فى هذه المجتمعات ، فهذه هى الخطوة الأولى على طريق « الألف ميل » - كما يقال الآن عن رحلات الفضاء ، وحين نخطو هذه الخطوة سيكون الطريق إلى القمر ممهدا أمامنا إلى ما لا نهاية . إن القضاء على الأمية هو « مركبة الفضاء » التى تملك أن تحملنا بعيدًا عن هذا الإحساس بغربة اللغة العربية إلى فضاء رحب لا حدود له يغمره إحساس جديد بصداقة هذه اللغة ، ومزيد من الألفة بيننا وبينها . وإلى أن يتحقق هذا الحلم السحرى نعود إلى أرض الواقع لنناقش الجانب الأول من المشكلة : وكيف نرتفع بهذا الدور الثقافى للغة العربية ؟

ومنذ البداية لابد أنضع فى تقديرنا أن اللغة العربية بالنسبة لنا - نحن العرب جميعًا - « لغة تعلم » تكتسب اكتسابا عن طريق التعليم ، وليست « لغة فطرة» نتلقاها عن طريق التقليد التلقائى الذى يبدأ مع رحلة الطفولة المبكرة ، كما هو الشأن مع لغاتنا العامية ، وهذا هو المحور الذى تدور حوله المشكلة كلها ،وهو محور يبرز الأهمية القصوى لأسلوب تعليم هذه اللغة ابتداء من المرحلة المدرسية أحياها ، وإنما ظلت على امتداد القرون المتطاولة وانتهاء بالمرحلة الجامعية ، فهو أسلوب فى حاجة إلى نظر شامل فى كلتا المرحلتين فى ضوء الهدف الذى يفترض أن نصل إليه فيهما : أما المرحلة الأولى فيجب أن يكون الهدف منها تقريب هذه اللغة الجميلة إلى أبنائنا الصغار وتحطيم الحواجز التى تشعرهم بغربتها عليهم ، والعمل على اكتسابهم قدرا من المهارات اللغوية والأدبية تتيح لهم القدرة على التعامل معها ، وهو هدف لا يتحقق عن طريق شحن عقولهم الصغيرة بمعلومات وقضايا نظرية مجردة يصعب عليهم الاستفادة منها عند التطبيق ، إن لم تتبخر بعد الامتحانات ليتنفسوا بعدها الصعداء ، وكأنما قد تخففوا من عبء ثقيل طال حملهم له على امتداد عامهم الدراسى ، ويذهب كل شىء أدراج الرياح ، وإنما يتحقق هذا الهدف عن طريق التعامل مع النص الأدبى قراءة وفهما ومحاكاة فى رأيى - وهو اقتراح أتقدم به إلى المسئولين - أن تضاف إلى شعب الثانوية العامة (الآداب والعلوم والرياضة) شعبة للغة العربية يتخصص فيها الطلاب لهذه اللغة إعدادًا لهم للالتحاق بأقسام اللغة العربية فى الجامعات دون مرور « بعنق الزجاجة » أو مكتب التنسيق حيث يوزع الطلاب توزيعًا « إلكترونيا» بعيدًا عن استعدادهم الدراسى ، وبهذا نضمن « نوعية » متخصصة أعدت إعدادًا خاصا لدراستها ، لا « نوعية عشوائية » فرضت عليها دراسة لا تريدها ثم قدمت إليها بعد ذلك « المشهيات » فى صورة حوافز مادية لتعينها على ابتلاع ما لا تستسيغه .

وأما فى المرحلة الجامعية فأرى أنه من الضرورى أن يستمر درس اللغة العربية فى جميع الكليات ، على أن يوجه هذا الدرس ليقترب من تخصصاتها

المختلفة ، وليست اللغة العربية بأقل شأنا من اللغات الأجنبية التى تمتد دراستها إلى المرحلة الجامعية .

وإذا كنت أطالب بهذا فى جامعاتنا المدنية فمن باب أولى أطالب به فى جامعة الأزهر التى تحولت مع تنظيمها الأخير إلى صورة أخرى من جامعاتنا المدنية، وعلى الأزهر الذى حفظ هذه اللغة على امتداد العصور الوسطى أن يعود مرة أخرى إلى حمل هذه الرسالة، وإذا كان قد أثبت قدرته على النهوض بها فى عصور الظلام فلا شك أنه أشد قدرة على ذلك فى عصورم النور .

ويأتى بعد هذا دور وسائل الإعلام التى تملك من قوة الجذب الجماهيرى ما يجعل دورها على أكبر قدر من الأهمية والفعالية . وفى ظنى أن الإذاعة المسموعة والمرئية تصبح قادرة على القيام بهذا الدور خير قيام لو آمنت بأن رسالتها ليست التسلية والترفيه فحسب ، وإنما أيضا الثقافة والمعرفة ، وأن وسيلة إبلاغ هذه الرسالة هى اللغة العربية ، وأما الصحافة فقد نجحت حقا فى خلق « اللغة الثالثة » وهذا مما يحمد لها ولكن تبقى معها أمنيتان : أن تزيد صحفنا اليومية من مساحة صفحاتها الأدبية حتى لا تتراءى وكأنها مجرد مشاركة رمزية فى حياتنا الثقافية ، وأن يعود لمجلاتنا الأدبية ذلك الدور الرائد الرائع الذى كانت تقوم به مثيلاتها فى الجيل الماضى والذى خلق قمما شامخة فى حياتنا الأدبية ، وأثار حركة نقدية خصبة نابضة بالحياة فيها .

وتبقى فى النهاية « همسة حائرة » فى أذن المسرح وهو أيضا من عوامل الجذب القوية فى حياتنا الثقافية . ومشكله مسرحنا المعاصر أنه تصور أنه متعة فقط والمسرح متعة وثقافة معا . ومن هنا آثر النزول بمستواه إرضاء لمطالب «الشباك » ولم يحاول الارتفاع به ليرفع معه المستوى الثقافى لجمهوره ، ولست بهذا أدعو إلى إسقاط العامية من مسرحنا كله ، فلا خلاف فى أن لها مجالاتها فيه ، ولكن للعربية أيضا مجالاتها .

ولست أتصور أن تترجم روائع المسرح العالمى إلى مسرحيات باللغة العامية ، ولا أن تتحول روائع مسرحنا العربى إلى مسوخ عامية مشوهة . إنها خطيئة لن يغفرها التاريخ الأدبى حين تحين ساعة الحساب فيسأل جيلنا المعاصر ، ماذا قدمت يداه لحياتنا الأدبية .

(٢) وهذه هى الحلول

اتسعت دائرة الحوار، البعض يرى أن اللغة العربية تعانى من أزمة فى أوساط المثقفين فقط ، ولكنها فى جانب آخر تنتشر ويتسع نطاق تأثيرها بين الناس .. المشكلة أساسها ضعف فى مستويات تعليم ، ونماذج معقدة تختارها أجهزة التعليم لدراسة اللغة العربية فى المدارس ، يأتى بعد ذلك مجموعة نقاط أساسية تتمثل فى الحلول اللأزمة لمواجهة الأزمة ، البعض يرى أن نقطة البداية هى إصلاح مناهج التعليم وتغيير أسلوب تدريس اللغة العربية . والبعض الآخر يرى أن وسائل الاعلام تتحمل مسئولية كبيرة فى تدهور اللغة العربية فى أوساط المثقفين ، إنها بالتبعية تتحمل الجزء الأكبر فى مواجهة المشكلة والعمل على علاجها ، تأتى قبل ذلك كله مسئولية المجمع اللغوى الحارس على حماها، ينبغى أن يعمل على تيسيرها وتبسيط قواعدها .

لفت نظرى – وأنا أعد التقرير السنوى عن قسم اللغة العربية فى آداب القاهرة ظاهرتان : قلة عدد الطلاب الذين التحقوا به وواصلوا الدراسة فيه حتى السنة النهائية ، ثم ضعف المستوى العام لكثير من هؤلاء الطلاب مما ترتب عليه انخفاض مستوى نتائج الامتحان فيه ، وعلى سبيل المثال فقد بلغ عدد الطلاب الذين تقدموا لامتحان الليسانس فيه فى العام الجامعى الماضى ١١٢ طالبًا نجح من بينهم ٤٩ بنسبة مئوية للنجاح ٤٣,٧٥٪ ، فإذا لاحظنا أن ما يزيد على نصف هذا العدد من أبناء البلاد العربية الشقيقة ، وأن الموقف فى أقسام اللغة العربية فى جامعاتنا الأخرى لا يختلف

كثيرا عن الموقف فى جامعة القاهرة ، اتضحت لنا ضخامة المشكلة وخطرها وضرورة دراستها لمعرفة أسبابها والوصول إلى حل لها .

ومنذ البداية لابد أن نسجل أن المشكلة ليست وليدة المرحلة الجامعية ، ولكنها - فى الحقيقة - تضرب بجذورها إلى ما قبل هذه المرحلة من مراحل التعليم العام ، والدليل على ذلك أن الخط البيانى لنتائج الامتحان فى القسم يبدأ منخفضا فى السنة الأولى ثم يأخذ فى الارتفاع النسبى فى السنوات التالية ، وأن الرسم البيانى لأعداد الطلاب بأقسام اللغة العربية بها ، على الرغم من الحوافز التشجيعية التى تقدم لهم ، والتساهل الواضح فى شروط القبول بها ، ومعنى هذا ببساطة أن الجامعة بريئة من طرفى المشكلة قلة الأعداد وضعف المستوى .

وفى ظنى أن الوجه الأول للمشكلة هو أسلوب تدريس اللغة العربية فى التعليم العام ، وأن نظرة سريعة إلى مناهج تدريس هذه اللغة فى المراحل الابتدائية والإعدادية والثانوية تبدو كافية لكى نتبين مدى التباعد بين هذه المناهج وبين ما يجب أن يكون هوالهدف من تدريس هذه اللغة فى هذه المراحل ، ففى هذه المراحل العامة غير المتخصصة لا يصح أن يكون الهدف مجرد حشر لقواعد النحو والصرف والبلاغة ، وتغطية لعصور الأدب العربى كلها ، فى أذهان طلاب تتراوح أعمارهم بين السادسة والثامنة عشرة بصورة نظرية جامدة لا حياة فيها ، ولا رابط بينها وبين الحياة التى يحيونها ، ولا نتيجة لها إلا خلق جفوة بينهم وبينها ، وإثارة إحساس بجفافها وصعوبتها ، وتجسيد شعور بالغربة عن عالمهم الحى الذى يعيشون فيه ، ولغتهم الطيعة التى تجرى على ألسنتهم ، وإنما يجب أن يكون الهدف تقريب هذه اللغة إليهم ، وتحبيبهم فيها ، وإشعارهم بأنها ليست غريبة عليهم ، عن طريق دراسة نصية تقوم على اختيار دقيق لنصوص التراث ، وعرضها من خلال رؤية جديدة لها ، والنفاذ من ورائها إلى قواعد اللغة وأصولها النظرية التى لابد من معرفتها ، على أن يراعى فى اختيارها التدرج الطبيعى الذى يساير النمو العقلى لهؤلاء الطلاب .

أما الوجه الآخر للمشكلة فهو دور وسائل الإعلام : الصحافة والإذاعة

والتليفزيون ، وفى ظنى أن هذا الدور يجب أن يتجه إلى حل قضية ازدواجية اللغة ، وسد الفجوة القائمة بين العربية والعامية عن طريق خلق هذه اللغة الثالثة التى أشرنا إليها ، وإقناع الجماهير فى قاعدتها العريضة بأن اللغة العربية لغة حياة صالحة للوفاء بحاجات العصر ، قادرة على التعبير عن كل مطالبه ، وأنها ليست لغة تاريخية ، أو لغة طبقة معينة ، وليس من شك فى أن دور وسائل الإعلام فى هذه القضية على أكبر قدر من الأهمية لصلتها الوثيقة بالجماهير ، وتأثيرها الكبير فيهم، وانتشارها الواسع النطاق بينهم ، وتغلغلها العميق فى حياتهم . وهو - فى غير مبالغة - يمثل الخط الموازى للخط التعليمى الذى تقوم به المدرسة والجامعة.

وفى ظنى أنه من أجل القيام بهذا الدوز الكبير ، والنهوض بهذه التبعة الضخمة ، وتحقق هذه الرسالة الجليلة - يجب أن تبعث الصحافة الأدبية إلى الحياة مرة أخرى كما كانت فى الجيل الماضى عندما كانت مجلات الرسالة والثقافة والرواية والمجلة وغيرها تشارك مشاركة فعالة فى نهضة الحياة الأدبية الحديثة ، ويجب أيضا أن يدرك القائمون على الإذاعة والتليفزيون أن دورهما لا يقف عند التسلية والترفيه فحسب ، ولكنه يمتد أيضا إلى الثقافة الجادة والأدب الرفيع والمتعة العقلية الخالصة .

ومع هذين الخطين التعليمى والإعلامى يبرز خط علمى يحمل أعباءه مجمع اللغة العربية الذى يجب عليه - لكى ينهض بهذه الأعباء - أن يخرج من خلف أسواره لينطلق مع الحياة المتجددة من حوله ، ويلاحق ركب الحضارة الجديدة فى حركته السريعة فى شتى مجالات الحياة ، وفى تصورى أن دور مجمع الخالدين يجب أن يتجه إلى هدفين تتحقق بهما رسالته : وصل اللغة العربية بالحياة المعاصرة ، وتطويعها لكل ما يجد فيها من تطور حضارى ، ثم تيسير النحو العربى وتبسيط قواعده ، ووضع مناهج جديدة لتدريسه فى مراحل التعليم العام الثلاث ، والخروج به من القوالب الصناعية التى وضعه فيها النحاة المدرسيون ، حتى تحل تلك العقدة المزمنة التى استحكمت خيوطها وتشابكت فى نفوس الناس منه ، ووقفت حائلا

بينهم وبين اللغة العربية فى فطرتها الطبيعية ، أو - بعبارة أخرى - حتى تعود هذه اللغة لغة حياة كما هو الشأن مع كل لغات العالم الحية .

وتبقى بعد هذا خطوة أخيرة لابد منها لتتكامل خطة النهوض باللغة العربية ، وهى خطوة يجب أن تتوافر عليها هيئة متخصصة من الجامعيين والمجمعيين تتبع إدارة المخطوطات بالجامعة العربية وتكون مهمتها نشر التراث العربى الذى لا يزال مخطوطًا نشرًا علميا دقيقا وفقا لخطة مدروسة شاملة تغطى جوانبه المختلفة ، وتنفض عنه غبار السنين الذى تراكم عليه فى خزائن الكتب التى طال حبسه فيها ، وتخرج به إلى نور الحياة ليوضع بين أيدى الباحثين المتخصصين من ناحية ، وتحت أنظار الراغبين فى المعرفة العامة من ناحية أخرى ، وعلى الجامعة العربية أن تدرك أن مهمة هذه الإدارة التابعة لها لا تقف عند جمع التراث وتصويره فحسب، وإنما يجب أن تمتد أيضا إلى تحقيقه ونشره وتيسير الحصول عليه للجماهير العربية .

(٣) مسئولية إفساد الوجدان الأدبى

ماذا يجرى للغتنا العربية الجميلة ؟

لماذا ينتقص عدد عشاقها ، والمتذوقين لها ، والمبدعين بها ؟ !

إن السبب يرجع فى رأى أستاذ كبير مثل الدكتور يوسف خليف ، رئيس قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة إلى نقطة البدء ، إلى الصدمة التى يتلقاها البرعم تلميذ المدرسة وهو يلتقى لأول مرة بلغته العربية ، فيفاجأ بالمقررات اللغوية ثم الأدبية المعقدة والهزيلة فى نفس الوقت التى تنفره من كل ما يمت إلى لغته بصلة .. ثم تمتد هذه الصدمة أو العقدة لتستمر معه طوال دراسته الإعدادية والثانوية .

إن الدكتور يوسف خليف يقرر أن مثل هذه المناهج والمقررات التى تتراوح بين الهزال والتهافت وبين الغرابة والصعوبة ، لا تهيئ المناخ المناسب لخلق الأدب الجيد أو حتى القارئ المتذوق .

إن الدكتور يوسف خليف يلقى القفاز فى وجوه مؤلفى الكتب المدرسية الخاصة باللغة لعربية، يتهمهم بأنهم يفسدون أذواق التلاميذ ووجدانهم الأدبى فى مراحل التعليم العام !

قال الدكتور يوسف خليف فى غضب : إن تدريس اللغة العربية فى مراحل التعليم العام فى حاجة ماسة إلى إعادة النظر سواء من حيث أسلوبها أو مناهجها .

قلت : إن السؤال الذى يفرض نفسه منذ البداية والذى يحدد لنا خطوات الطريق هو : ما الهدف الذى نريد أن نصل إليه من تدريس اللغة العربية فى هذه المراحل ؟ أيكون تعليم هذه اللغة هدفا فى حد ذاته ؟ أم يكون وسيلة لهدف أبعد من مجرد تعلمه ؟!

أجاب الدكتور : فى ظنى أن تدريس اللغة العربية فى مراحل التعليم العام يجب أن يكون وسيلة خلق الحس اللغوى والدقيق الذى يخلق بدوره القارئ والكاتب المحب لهذه اللغة ، والمتفاهم معها ، القادر على فهمها والتعبير بها .

أما الدراسة النظرية المجردة فمجالها الطبيعى فى مرحلة الجامعة عندما يأتى دور التخصص الدقيق فى هذه اللغة عند من يرغبون فى التخيص لها .

نصوص هزيلة :

وهنا سألت الدكتور يوسف خليف : إذا انتقلنا من هذه المقدمة النظرية إلى محاولة تطبيقها على مقررات الدراسة فى هذه المراحل الثلاث، فماذا تلاحظ ؟ ! .

فأجاب وهو يتصفح كتب المرحلة الابتدائية : إننى أجد فى هذه المرحلة مجموعة من النصوص التى تتراوح بين الهزال والتهافت وبين الغرابة والصعوبة .

ثم امتدت يد أستاذ الأدب العربى بالجامعة إلى القصص المقررة على تلاميذ الصف السادس الابتدائى وقال : إن قصة مثل « رفاعة الطهطاوى » تفتقد كل مقومات القصص الناجحة من عناصر التشويق والإثارة واللغة والحبكة الفنية ، فالتلميذ فى هذه المرحلة المبكرة لا يمكن أن يستسيغ قصة حياة الطهطاوى ولا موضوعها .

ثم قال عن النماذج الشعرية المختارة بعناية أنها نماذج هزيلة غريبة مثل قول شوقى أمير الشعراء فى وصف قطة جائعة :

لست بناس ليلة	من رمضان مرت
إذا انفلت من سحو	رى فدخلت حجرتى
فلم يرعنى غير صو	ت كمواء الهرة
وقد بدت لى والتقت	نظرتها بنظرتى
لم أجزها بشرة	عن غضب بشرتى

ثم قال ساخرًا من موضوعات القراءة أن موضوعات القراءة بعضها يتصل بجوانب من الحياة لم يصل التلميذ إلى الاتصال بها فى الحياة بحيث لا يسهل تصوره لها ، وتتبعها مثل « الجميعات التعاونية ..... و .... و .... وبعضها يتصل بالحياة فى الدول العربية مثل السياحة فى ليبيا وسوق الحميدية فى دمشق ، وهذه الموضوعات بعيدة عن اهتمام تلميذ فى هذه المرحلة. هل هذا معقول ؟

وأسأل الأستاذ الذى قضى ثلاثين عاما فى تدريس اللغة العربية وآدابها فى الجامعة عن رؤيته لما يقدم لتلاميذها فى المرحلة الإعدادية فيقول :

فى هذه المرحلة أجد تكرارًا .. فالنصوص الأدبية تكثر وتطول وتبدو فى مجموعها وكأنما اختيرت على غير مقياس !

فمن بينها نصوص من الأدب القديم الصف الثانى كمعلقة «عمرو بن كلثوم» .

أبا هند فلا تعجل علينا	وأنظرنا نخبرك اليقينا
بأنا نورد الرايات بيضا	ونصدرهن حمرا قد روينا
وأيام لنا غير طوال	عصينا الملك فيها أن ندينا

حيث يصور قطاعا من حياة مجتمع قبلى انقطعت صلتنا به وانتهى تمامًا من حياتنا الاجتماعية المعاصرة .

أو يقدمون صورة للاعبى كرة القدم مثل :

بأنا نورد الرايات بيضا ونصدرهن حمرا قد روينا
وأيام لنا غير طوال عصينا الملك فيها أن ندينا

حيث يصور قطاعا من حياة مجتمع قبلى انقطعت صلتنا به وانتهى تمامًا من حياتنا الاجتماعية المعاصرة .

أو يقدمون صورة للاعبى كرة القدم مثل :

كل يُغالب قرنه فكأنما أسدان فى الهيجاء يصطرعان !!

ثم يقول الدكتور يوسف خليف عن القصص المقررة على المرحلة الإعدادية : إن هذه القصص تمثل عبئا جديدا يضاف إلى الأعباء الثقيلة التى يطالب بها التلميذ فمثلا .. قصة « محمد فى طيبة » المقررة على الإعدادية إذا تجاوزت عن الخطأ الذى يفاجئ التلميذ فى صفحة العنوان حيث ضبطت « طيبة » بكسر الطاء – وصوابها فتحها فتحولت بهذا مدينة الرسول إلى عاصمة الفراعنة القديمة ! حتى لقد سألتنى ابنتى الطالبة فى هذه السنة هل كان النبى يعيش فى عاصمة الفراعنة؟ فلما نبهتها إلى الخطأ المطبعى قالت :

إن مدرسى المدرسة يقرأونها لنا ويعلمونها هكذا !!

إذا تجاوزت عن ذلك فإن القصة مليئة بالألفاظ الغريبة والتفاصيل الكثيرة وأسماء الأعلام التى لا حصر لها ، والتى تدخل التلميذ فى هذه السن المبكرة فى تيه سحيق ودوامة صاخبة لا يستطيع أن يتبين موقع أقدامه فيها .

وإذا انتقلنا إلى المرحلة الثانوية وقلبنا كتب الأدب وجدنا الأعجب .. حيث يقول الدكتور يوسف خليف : إن هذه المرحلة أشعر أنها تمثل طفرة بعيدة أو وثبة عالية لا تتناسب مع مستوى المرحلة السابقة ، يشعر معها الطالب بشىء من الدوار!

فأكثرها يشعر الطالب بغربة شديدة إزاء اللغة العربية وتجسم إحساسه بازدواجية اللغة التى يتعملها والتى يتكلم بها فى الحياة العامة !!

فيكفى أن نجد من بينها نصا « للأعشى » يفخر بانتصار العرب على الفرس فى « يوم ذى قار » :

وجند كسرى غداة الحنو صبحهم .. منا غطاريف ترجو الموت وانصرفوا
لقوا ململمة شهباء يقدمها .. للموت لا عاجز فيها ولا خرف

وبعد الأعشى نجد قصيدة ثم ترتفع وعورة النصوص حتى تصل إلى (لامية العرب للشنفرى) والنابغة ، ثم تأتى مجموعة من النصوص النثرية التى تتزاحم فيها الألفاظ الغريبة والصور البعيدة من حياتنا ، ومن أمثلة ذلك، هانئ بن قبيصة الشيبانى .. فى تحريض قومه على القتال : « يا معشر بكر ، هالك معذور خير من ناج فرور ، الطعن فى النحور أكرم منه فى الأعجاز والظهور ! .

وعن هذه الرحلة الهامة فى حياة الطالب يقترح رئيس قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة أن تبدأ الدراسة فى السنة الأولى بالعصر الحديث، وهو أقرب إلى أذواق الطلبة وحياتهم الاجتماعية المعاصرة حتى لا يشعروا بهذه القفزة العالية، ثم ينتقلون إلى دراسة العصر العباسى فى الثانية وينتقلون للعصر الجاهلى فى الثالثة.

دعـــوة للمناقشة :

وبعد .. هذه رؤية ورأى أستاذ جامعى له فى مجال التعليم بصمات واضحة وخبرة ثلاثين عاما فى دراسة الأدب العربى .. وعندما تصدر الأحكام من غير متخصص يمكن أن يعرض عنها وألا يبالى بها . أما أن يصدر الحكم من ذوى الاختصاص فهذا أمر يسترعى الانتباه ويستوقف الباحثين .. و .. يثير المناقشة ولذلك فإن « أخبار الأدب » تدعو رجال الأدب واللغة والفكر والثقافة إلى مناقشة هذه القضية البالغة الخطورة .

(٤) الأدب فى مصر.. إلى أين يسـير؟

أين كتاب مصر وشعراؤها من أبناء الجيل الجديد . هل أجدبت الأرض التى كانت دائما رمزًا للعطاء الخلاق ؟ خرج منه عمالقة كبار من لطفى السيد إلى محمد عبده وطه حسين والعقاد والمازنى وشوقى وحافظ وعلى محمود طه وناجى والدكتور هيكل والرافعى وتوفيق الحيكم ومن جاء بعدهم وأصبحوا الآن فى الستينيات أو الخمسينيات من عمرهم .

عشرات الأسماء أضاءت حياتنا الفكرية لأكثر من خمسين عاما . ما الذي حدث للجيل الجديد . أين الشعراء والكتاب والأدباء .. وأين العطاء الفنى بمختلف جوانبه ؟

هذه القضية من القضايا التى اختلفت حولها الآراء وتباينت حول أسبابها وجهات النظر ، واتفق الجميع حسبما اتفقوا أن حياتنا الفكرية تمر بأزمة حادة .. وهنا نتساءل .. إذا كانت هناك أزمة فما أسبابها ؟

أين مدرسة الرومانسية ؟

فى رأى الدكتور يوسف خليف رئيس قسم اللغة العربية بآداب القاهرة أن أسباب الأزمة ترجع إلى مجموعة من العوامل، أولها أن حياتنا الأدبية تمر الآن بمرحلة انتقال بين مذاهب أدبية مختلفة جعلتنا نقف بينها فى مفترق الطرق .

فقد أخذ الاتجاه الواقعى من الأدب فى السنوات الأخيرة يجرف أمامه الاتجاه الرومانسى الذى ازدهر فى الجيل السابق لجيلنا ، وكانت النتيجة أن مدرسة الرومانسية أخذت تترفع وتهتز صورتها فى نفوس الجيل الجديد من الشباب . وفى نفس الوقت لم تستطع المدرسة الجديدة أن تثبت وجودها تماما، فما زالت تقف على أرض فنية لم تستقر تحت أقدامها ، ومن هنا توقف بنا الطريق فلا المدرسة الواقعية استطاعت أن تؤصل تقاليدها . ولا المدرسة الرومانسية احتفظت بتوازنها.

العامل الثانى : أن السرعة أصبحت طابع العصر الذى نعيش فيه، فكل شىء يتحرك بسرعة مذهلة . والأدب مظهر من مظاهر الحياة وتعبير عنها ومضطر إلى ملاحقة هذه الحركة السريعة ، فلم يعد متاحًا للجيل الجديد ما كان متاحا للجيل الماضى من فرص التفرغ للعمل الأدبى، والأدب كأى فن آخر فى حاجة إلى قدر كبير من الروية والتأمل والصنعة التى لا غنى عنها من أجل صقل الموهبة وتقويمها، ولهذا لم يعد الجيل الجديد يجد الفرصة للتزود بالثقافات المختلفة العربية والأجنبية التى تحتاج إلى جهد متصل من القراءة العميقة الواعية، فاكتفى بوسائل الإعلام الخفيفة كمصادر ثقافية تتلاءم مع سرعة العصر ، ولم يعد الكتاب عنصرًا أساسيًا فى حياتنا الثقافية .. ولقد كان الجيل الماضى جيلاً قارئا واسع الاطلاع مزودًا بزاد ثقافى أكسب إنتاجه الأدبى ثراء وخصبا .

الانفصال عن التراث :

ويضيف الدكتور يوسف خليف أن من أسباب المشكلة أيضًا انفصال الجيل الجديد من الأدباء عن التراث العربى القديم ورفضهم له ظنا منهم أن هذا التراث تعبير عن حياة انقطع ما بيننا وبينها ، فلم يعد صالحا لحياتنا المعاصرة، وهذا وهم كبير . لأن هذا التراث يمثل رصيدًا كبيرًا لعناصر الأصالة والحياة والبقاء ، والأدب ليس نبتا شيطانيا يظهر من لا شىء ، ولكنه نبت طيب يضرب بجذوره فى أعماق بعيدة يستمد منها عناصر الحياة . وكان من أسباب الأزمة أيضا اختفاء الصحافة الأدبية الجادة التى تعتبر أهم وسيلة لخلق حياة أدبية، خصبة وتأصيل النقد الأدبى البناء أو إثارة حوار جاد حول المذاهب الأدبية المختلفة .

(٣) متفـرقـات

(١) نبى الإسلام والمستشرقـون

المستشرقون فى مواجهة القرآن « فريقان » : الفريق الأول منهم كانوا طلائع لزحف الاستعمار الأوربى على الشرق الإسلامى الممتد من الفلبين حتى المغرب .. وكان الدور المطلوب منهم هو العمل على زحزحة هذا الجبل الراسخ فى نفوس المسلمين .. وهو العقيدة الإسلامية . حتى تسهل مهمة احتلال أوطانهم دون مقاومة.. ولقد فطن هؤلاء المستشرقون المأجورون إلى أن السبيل إلى ذلك يكمن فى هدفين : التشكيك فى الإسلام من حيث المنهج والتطبيق : والمنهج هو «القرآن» مجمع عقل وروح الأمة الإسلامية ، والتطبيق هو شخصية النبى محمد ﷺ الذى كان قرآنا يمشى على الأرض .

وهذا الفريق من المستشرقين عملاء الاستعمار الأوربى لم يأتوا بجديد ، لقد ر ددوا كالببغاوات ما سبق أن لاكته من قبل ألسنة الكفار والمشركين فى زمن البعثة المحمدية منذ أربعة عشر قرنا مضت وسقطوا جميعا صرعى أمام تحد لا يزال قائما شاهرا سلاحه ، وهو أن يأتوا بمثله ، أو بسورة منه ، أو حتى بآية واحدة ! .

أما الفريق الثانى من المستشرقين وهم الذين تناولوا القرآن بروح التجرد العلمى البحت ، فقد خروا جميعًا سجدا أمام هذه المعجزة الأزلية التى تهتك حجب الماضى و المستقبل والزمان والمكان ، وتسبر أغوار النفس البشرية ، وتفصح عن حقائق العلم حول الأجنة فى بطون الأمهات ، وكل ما فى الأرض من جماد ونبات وحيوان ، وما فى الفضاء من أفلاك ونجوم . حتى وصفه المستشرق توماس كارليل بقوله « إن هذا القرآن صدى لما يتفجر من قلب الكون كله » والمستشرق جرونباوم بقوله : إن القرآن ظاهرة لم يسبق له مثيل ، إنه الصورة العربية لكلمة الله نفسه » .

والآن ماذا يقول علماؤنا عن آراء المستشرقين الذين يزعمون أن القرآن كتاب من تأليف « محمد » وليس منزلا من عند الله ؟ !

حوارنا يبدأ مع الأستاذ الدكتور إبراهيم بيومى مدكور رئيسى مجمع اللغة العربية :

الكلام حول القرآن ليس ابن اليوم بل لقد بدأ منذ القرن الأول للهجرة ، بل حتى فى حياة محمد ﷺ ، ذلك لأنه اتهم بأنه سحر وبأنه شعر ، ووقف المشركون منه مواقف مختلفة ، ولكنهم - وقد كانوا أئمة البلاغة حينذاك - لم يستطيعوا أن ينكروا جلاله ، ولا جماله ، ولا قوته التأثيرية فى نفوسهم ، بحيث استطاعوا أن يثبتوا أنه فوق مستوى البشر .

القرآن معجزة كبرى :

وإذا كنا نتحدث عن معجزة لمحمد ﷺ فالرأى عندى أن معجزته الأولى والكبرى هى القرآن .. نزل عليه منجما ، (أى على فترات) نزل عليه فى مكة ، كما نزل عليه فى المدينة . نزل لمناسبات معينة ، وأحداث ثابتة ، وجاءت كل آية منه متلائمة مع تلك الأحداث جميعها ، ومن قديم قام الدليل قاطعا على أن القرآن ليس كلام محمد ﷺ ، وأنه من طراز غير الطراز الذى ألفه العرب ، قام الدليل قاطعا على أن لمحمد ﷺ كلامًا آخر ليس من لون هذا الكلام أو فى مستواه .

وقد حاول الزنادقة تشويه القرآن فى حياة النبى وبعد موته ، ولكنهم لم يصلوا إلى شىء .. ويكفى أن أشير إلى تلك الأحدوثة التى أحدثها بعضهم والخاصة باللات والعزى ، وقيل فيها إضافة إلى سورة النجم « تلك الغرانيق العلى ، وإن شفاعتهم لترجى » .

تلك كانت أكذوبة دخلت على القرآن ، وثبت أيضا أن سورة النجم ليس فيها هذه الآية .

حاولوا تشويه القرآن جهد ما استطاعوا فى حياة محمد ، وبعد موته ، ولكنهم لم يصلوا إلى شىء ، هكذا فالدليل التاريخى الواقعى ثابت ، والدليل العقلى ، أن القرآن وضع موضع التحدى ، ولم يستطع أحد مجاراته ، ومدعو النبوة على

اختلافهم في حياة النبى وبعده ، لم يأتوا إلا بسخافات لا تسمو إلى مستوى كلام الله . وكلام النبى ، وأحاديثه الصحيحة أيضا ليس بها ما يسمو إلى هذا المستوى البلاغى المعجز .

ويستطرد الدكتور مدكور معددا أدلة عقلية أخرى تشير إلى معجزة القرآن ، ويقول : إن فيه تنبؤا بالغيب ، وكشفًا عن ماض بعيد ، ليس فى وسع نبى أمى أن يصل إليه ، ولم يكن فى حياته قبل النبوة ما يؤذن باتصاله بأى مرجع من مراجع القصص الدينى القديم .

وقد أثبت التاريخ الصادق أن محمدًا كان يرقب نزول الوحى ، وكان يحس بالأسى والحسرة حين ينقطع عنه ..

شكوك المستشرقين :

وأن الشكوك التى يثيرها المستشرقون تدور - كما يقول الأستاذ الدكتور يوسف خليف رئيس قسم اللغة العربية بآداب القاهرة فى دائرتين متداخلتين لا تكاد تنتهى الأولى حتى تبدأ الأخرى فى التداخل معها ، فهم يشككون أولاً فى أن القرآن ليس من عند الله ، ولكنه من تأليف النبى ، وهم ينفــذون من ذلك إلى أن النبى استمد أصوله من الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد الذى كان على علم به ، نتيجة أتصاله ببعض الرهبان الذين كانوا موجودين بمكة فى عصر الدعوة ، واستماعه إلى بعض المبشرين الذين كانوا يترددون عليها من الجنوب اليمنى حيث تركز نفوذ الكنيسة النسطورية فى الجزيرة العربية ، ثم مضى يصوغها وهو مستغرق فى غيبوبة كهنوتية فى أسلوب يأخذ طابع سجع الكهان الذى كان يتردد على ألسنتهم فى العصر الجاهلى أو مجموعة من أساطير الأولين تلقاها من غلام نصرانى يقال له « جبر » كان يجلس إليه عند المروة ، ومن هنا دفعوا واحدا من بنى عبد مناف ، وهو النضر بن الحارث ، ليتحداه بما كان يحدث به من أساطير ملوك الفرس مما تعلمه بالحيرة فى أثناء إقامته بها .

وكما يقول الدكتور يوسف خليف ، فقد صور القرآن الكريم فى كثير من آياته هذه الافتراءات ، وتولى الرد عليها تارة بالتحدى وتارة **بالحجة العقلية** : ﴿ وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ اكْتَتَبَهَا فَهِيَ تُمْلَىٰ عَلَيْهِ بُكْرَةً وَأَصِيلاً ﴾ (الفرقان : ٥) ، ﴿ قَدْ سَمِعْنَا لَوْ نَشَاءُ لَقُلْنَا مِثْلَ هَذَا إِنْ هَذَا إِلاَّ أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ ﴾ (الأنفال : ٣١) ، ﴿ أَمْ يَقُولُونَ افْتَرَاهُ قُلْ فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِّثْلِهِ ﴾ (يونس : ٣٨) ، ﴿ وَمَا كُنتَ تَتْلُو مِن قَبْلِهِ مِن كِتَابٍ وَلا تَخُطُّهُ بِيَمِينِكَ إِذًا لاَّرْتَابَ الْمُبْطِلُونَ﴾ (العنكبوت : ٤٨) ﴿ لِّسَانُ الَّذِي يُلْحِدُونَ إِلَيْهِ أَعْجَمِيٌّ وَهَذَا لِسَانٌ عَرَبِيٌّ مُّبِينٌ﴾ (النحل : ١٠٣) .

ومعنى هذا أنه لا يوجد جديد فيما يثيره المستشرقون اليوم ، فكلها افتراءات سبقهم المشركون إليها منذ أكثر من أربعة عشر قرنا من الزمان ، غير أن المستشرقين يحاولون أن يضفوا على هذه الافتراءات الجاهلية لونا من العلمية والمنهجية ، وتدور هذه المحاولات حول قضيتين أساسيتين :

الأولى أوجه التشابه بين القصص القرآنى وقصص الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد ، والأخرى أوجه التشابه بين أسلوب الآيات المكية وسجع الكهان فى العصر الجاهلى ، ومن اليسير أن نلاحظ- منذ البداية - أن هذه المحاولات ليست إلا أصداء للتعصب الدينى الذى قامت حركة الاستشراق على أساس منه ، وللأهواء السياسية التى اتجهت هذه الحركة لخدمتها ، وهذا وحده كاف ليخرجها من العلمية والمنهجية اللتين يحاولون التمويه بهما ، لأنه يجردها من الموضوعية المجردة التى هى أساس البحث العلمى الصحيح .

كيف يبدو الإعجاز اللغوى القرآنى، بصفتكم أستاذًا للغة العربية بالجامعة ؟

- إن المسألة التى غفل عنها المستشرقون ، وسيظلون عاجزين عن إدراكها ، بسبب غربتهم عن اللغة العربية ، وافتقادهم ذلك الحس الفطرى الذى لا يملكه إلا أصحابها الأصلاء ، وهو الذى جعل الوليد بن المغيرة المخزومى الذى بعثته قريش إلى النبى ليرى رأيه فيما جاء به يعلن - وهو فى قمة عناده وتحديه - أنه يختلف عن كلام العرب - ، وهو أيضا الذى كان يدفع قريشًا - وهى فى قمة شموخها

وجاهليتها - إلى الفرار فزعًا من آيات الوعيد التى كان النبى يصك بها أسماعهم كأنهم ﴿ كَأَنَّهُمْ حُمُرٌ مُّسْتَنفِرَةٌ * فَرَّتْ مِن قَسْوَرَةٍ ﴾ كما يصورهم القرآن الكريم (المدثر - ٥٠ ، ٥١) ، وبدون الدخول فى التفاصيل الفنية التى ألفت فيها دراسات لا حصر لها ، يكفى أن نشير إلى أن النقاد العرب أجمعوا على إعجاز الأسلوب القرآنى ، ولم يقل أحد منهم بإعجاز الأسلوب النبوى مع اتفاقهم على أنه يمثل أرفع مستوى أدبى عرفه الأدب العربى على امتداد عصوره حتى اليوم .

إذا اتفقنا على هذه المسألة الحاسمة فإن أركان القضية لا تلبث أن تتهاوى أمام البحث الموضوعى المجرد كما يتهاوى بناء قام خطأ على أساس من الرمال المنهارة لدى أول عصفة رياح تهب عليه .

(٢) كيف يواصل الإسلام عطاءه بعد أن أفلست فلسفات الغرب المادية ؟

المفكرون المسلمون الأوائل ، لم يعرفوا مشكلة تثار على سطح حياتنا الفكرية أحيانا ، وهى قضية التوفيق بين الدين و العلم .. لقد أدركوا بجلاء أن الخالق سبحانه هو الحق وهو العليم ، وأن العقل مخلوق يسعى إلى معرفة الحقيقة التى استودعها الله فى كونه ومخلوقاته .. إن « الرئيس » ابن سينا كان لا يكف عن الصلاة والدعاء إذا استغلقت على عقله مسألة علمية ، حتى يكشف الله له عنها فى منامه أو يقظته ، فيحمد الله على أن فتح عليه ، ، ثم يجمع الفقراء ، ويوزع عليهم الصدقات ، وهذا هو العلم النافع للناس المستمد من عقل مفعم بالإيمان ، مكدود بالبحث والاجتهاد .

والمفكرون المسلمون الأوائل لم يصطدموا بمقولة « الأفكار المستوردة » ، لقد انفتحوا على الفكر اليونانى ، واستخدموا أدواته دون مواربة ، ولكنهم انطلقوا بهدى القرآن والسنة ، ليقدموا للعالم القديم فلسفة جديدة تعالج مشكلات عصرهم بعقل متفتح أضاء طريق أوربا فى عصورها الوسطى المظلمة .

والآن ما هو موقع الفلسفة الإسلامية بين المبادئ التى تضطرم فى عالمنا المعاصر .. وهل يمكن أن يواصل الفكر الإسلامى عطاءه ويقدم لإنسان اليوم القناعة الفكرية التى ينشدها .

والسؤال الذى يطرح نفسه الآن هو : لماذا عجز علماؤنا المعاصرون عن أن يضعوا « النظرية الإسلامية » التى تستطيع أن تقف على قدميها أمام نظريات الفلاسفة الغربيين ؟

عن هذا السؤال يجيب الأستاذ الدكتور يوسف خليف رئيس قسم اللغة العربية بآداب القاهرة .

منذ البداية لا مفر من الاعتراف بأن لدينا علماء فلسفة أجلاء ولكن ليس لدينا فلسفة ، لدينا جيل ممتاز من علماء الفلسفة الذين يقومون فى حياتنا المعاصرة بدور ممتاز ، ولكنه دور يشبه ما قام به « المدرسون » من تلاميذ أرسطو فى العصور الوسطى من العكوف على شرحه وتحليله دون أن يضيفوا جديدا إلى ما انتهى إليه « المعلم الأول » مؤمنين بأنه قد وضع النظرية النهائية للفكر الإنسانى ، ولكننا نريد جيلا من الفلاسفة الرواد يضع أصول نظرية جديدة تحقق ما نريده من نهضة فكرية فى عصر النهضة العربية .

وفى ظنى أن السبب الأساسى الذى يكمن خلف هذا الموقف هو أننا فقدنا إيماننا بتراثنا الفكرى العريق الذى أضاء المسائل الوهاجة على امتداد تاريخنا الحضارى الطويل فى الوقت الذى كانت فيه الحضارة الأوربية لا تزال فى ضمير الغيب ، واندفعنا خلف الفكر الغربى المعاصر مؤمنين به ، انطلاقا من إيماننا بالحضارة الغربية التى أنتجت هذا الفكر ، وبهذا وقفنا فى منتصف الطريق «كالمنبت لا أرضا قطع ولا ظهرا أبقى » أو كالنعامة ذهبت تطلب قرنين فعادت بلا أذنين ! .

وإذن فما السبيل ؟

فى أن نجد الحل الصحيح للمعادلة الصعبة التى يتجاذبنا طرفاها فى حياتنا المعاصرة ، وهو حل لا يأتى إلا بالتوازن الدقيق بين « التراثية » من ناحية و«التقدمية» من ناحية أخرى ، وهو توازن لا نستطيع أن نحققه إلا على أرض ثابتة لا تهتز تحت أقدامنا من الفهم الواعى للأصول التى قام عليها منهجنا الفكرى الإسلامى .

ومن النظر المستبصر فى الأصول التى قام عليها المنهج الفكرى المعاصر الشرقى والغربى على السواء لنقوم بعملية انتخاب دقيقة يذهب معها الزبد جفاء ، ويبقى ما ينفع الناس ، ولننجو من « الرمى فى العماية » الذى حذرنا منه فيلسوفنا الكبير حجة الإسلام الغزالى . وهذه الأرض الثابتة التى تحقق لنا حركتنا فوقها هذا التوازن الدقيق هى نفسها الأرض التى تحرك فوقها جيل فلاسفتنا الكبار منذ القرن الثانى الهجرى عندما ظهر المعتزلة رواد الفلسفة الإسلامية والمفكرون الأحرار فى الإسلام ، وهى نفسها الأرض التى أقامت عليها أجيال الفلاسفة الكبار بعد ذلك بناء فلسفتنا الإسلامية الذى لا يزال قائما حتى اليوم .

بين العقل والدين :

ظهر المعتزلة فى القرن الثانى الهجرى ووجدوا أنفسهم أمام تيارين متعارضين التيار الدينى الذى يمثله فقهاء الدين الإسلامى ، و التيار العقلى الذى يمثله القائمون على ترجمة التراث الأجنبى الفلسفى ، وبخاصة التراث اليونانى ، ووقف الإسلام لأول مرة أمام تحدى التيارات الفلسفية الوافدة ، وما تدعو إليه من تقديس العقل والإيمان بسلطانه المطلق من ناحية ، وتحدى موجات أخرى عاتية من الشك والإلحاد والزندقة ارتبطت فى ظهورها وتحركها بموجة الشعوبية الحاقدة الموتورة التى كانت تجتاح العصر من ناحية أخرى ، وثارت لأول مرة فى تاريخ الفكر الإسلامى قضية العلاقة بين الدين والعقل . ووجد المعتزلة أنفسهم بين شقى الرحى وأدركوا أن « إيمان العجائز » لا يفيد القضية التى احتدم الجدل حولها فى ميدان

الصراع الفكرى بين القطبين المتنافرين ، ولا يحقق الهدف الذى تصبو أنفسهم للعمل من أجله . فلم يترددوا فى أن يستخدموا سلاح العقل الذى شهره خصومهم فى وجه الإسلام انطلاقا من اقتناعهم بأن الدين لا يتعارض مع العقل ، وأن « إيمان العقل » هو الذى يقدم الحل العملى للجدل النظرى حول هذه القضية، وظهر علم الكلام بداية الطريق نحو فلسفة إسلامية متكاملة. واستطاع علماء الكلام أن يقيموا على أساس من إعمال العقل واستغلال الثقافات العقلية الوافدة - نظرية إسلامية متميزة أتاحت لهم أن يتخذوا مواقف محددة من أشد مسائل العقيدة الإسلامية تعقيدًا ، وأعظم قضاياها خطرًا .

وفى هذه المرحلة من تاريخ الفكر الإسلامى التى ظهر فيها المعتزلة ، كان أئمة الفقه الإسلامى يعملون جاهدين على وضع أصوله ليقيموا عليها بناءهم التشريعى ، ووجدوا أنفسهم أمام مجتمع جديد وحياة تتطور من حولهم جدت فيها أمور لهم يكن للمجتمع الإسلامى الأول عهد بها من قبل ، فاتخذوا من « القياس العقلى » الوافد من المنطق اليونانى أصلا من أصولهم بعد الكتاب والسنة ، وفتحوا باب « الاجتهاد » ليتيحوا لأنفسهم حرية الحركة ، ولينفذوا منه إلى الفصل فى القضايا التى جدت على المجتمع الجديد ، واستطاع أبو حنيفة أن يرفع القواعد من « مدرسة الرأى » ولم يتردد الشافعى فى أن يعيد النظر فى مذهبه حين انتقل من العراق إلى مصر .

ما أريد أن أصل إليه هو أن « النظرية الإسلامية » التى نريد لها أن تظهر ، وأن تقف أمام النظريات الغربية علينا ، وأن نواجه بها التيارات الفكرية الوافدة إلينا، وأن نتخذ منها موقفًا إسلاميا يتسم بالمنهجية الخالصة والموضوعية المجردة ، يجب أن تقوم على توازن دقيق بين الدين والعقل . بين الروح والمادة . بين الشرقية والغربية . حتى نصل إلى حل موضوعى لتلك المعادلة الصعبة التى نعيشها فى حياتنا المعاصرة . ولا يتأتى ذلك إلا بالبدء من أول الطريق الذى سلكه المعتزلة والفقهاء فى مناهجهم الفكرية وحققوا به ذلك التوازن الدقيق بين الدين والعقل .

(٣) دراسة فى أسلوب طه حسين

ليس من اليسير أن ندرس أسلوب طه حسين فى هذه السطور القليلة ، ففى ظنى أن أسلوبه هو أروع ما فى حياته الأدبية كلها ، فقد يختلف الباحثون حول آرائه فى الأدب والنقد والحياة ، ولكنهم لن يختلفوا فى أنه واحد من أبرع من كتب العربية فى تاريخها الأدبى الطويل ، فسر عبقريته الأدبية التى تحتاج إلى دراسات كثيرة تكشف عنها إنما يكمن أساسًا فى أسلوبه المتميز الذى لا تكاد تخطئه بين الأساليب الأدبية المختلفة سواء منها ما عرفه عصره ، أو ما عرفته العصور السابقة له ، فهو أسلوب تكمن فى أعماقه قوة سحرية خارقة للعادة تشدنا إليها شدا فلا نملك منها خلاصا أو فكاكا ، ونحن لا نكاد نمضى فى قراءاته حتى نحس أنه أخذ يستولى على مشاعرنا ، ويسيطر على أحاسيسنا ، ويستأثر بكل عواطفنا . وحقا لقد وضع الفن بين يدى الأديب العبقرى مقاليد كنوزه ، ومفاتيح أسراره ، ومنحه طاقه فنية ضخمة وقدرة أدبية فائقة على التعبير والتصوير ، ووهبه تلك الطلاقة الفطرية التى يتدفق الكلام معها كما يتدفق النبع الثر بالماء العذب الصافى فوق أرض سهلة لا حواجز فيها ولا سدود .

وقد تضافرت عوامل كثيرة خلف أسلوب طه حسين حتى أكسبته هذه القوة السحرية ، الكامنة فى أعماقه ، وطبعته بهذا الطابع المتميز الذى لا تكاد تخطئه ، ومن الممكن أن نتبين بوضوح من بين هذه العوامل الكثيرة ثلاثة عوامل أساسية كان لها أكبر الأثر فيه ، أو - بعبارة أخرى - ثلاثة روافد كانت تمد هذا النبع الفطرى بمزيد من الماء المتدفق. وأول هذه الروافد - بطبيعة الحال - الرافد العربى الذى اتصل به منذ صدر شبابه ، وظل على صلة وثيقة به حتى نهاية حياته : القرآن الكريم الذى حفظه منذ طفولته المبكرة حتى كان يعده أبوه ليكون عالما من علماء الأزهر ، ثم الأدب العربى الذى غَيَّر اتجاهه إليه لدى أول عهده بالجامعة ، ثم انتهى به الطريق إلى أن يكون أستاذًا له بها ، فاتصل بنماذجه المختلفة شعرًا ونثرا ، درسا ونقدا وتحليلا ، وقد منحه هذا الرافد سلامة فى اللغة ، وطلاقة فى التعبير

وفصاحة فى الأسلوب ، ووصله بكل خصائص الأسلوب العربى ومقوماته الأصيلة ، ومع هذا الرافد العربى كان هناك الرافد الفرنسى الذى بدا اتصاله متصلاً به بعد ذلك طول حياته، وهو اتصال يسرته له ، وأتاحته له بصورة مستمرة رفيقة حياته الفرنسية التى شاركته رحلة العمر ، وقد أضفى هذا الاتصال المتصل على أسلوبه تلك الأناقة وتلك الشفافية وتلك الموسيقا العذبة التى تمتاز بها اللغة الفرنسية ، وأيضا تلك الرومانسية التى عرف بها الأدب الفرنسى فى هذه المرحلة من تاريخه ، وإلى جانب هذين الرافدين كان هناك الرافد اليونانى القديم الذى تعمق دراسته فى أثناء إقامته بفرنسا ، ثم ظل متصلا به بعد عودته منها حين عهد إليه بتدريس الحضارة اليونانية بالجامعة المصرية لدى أول عهده بالتدريس بها ، وقد أضفى الأدب اليونانى على أسلوبه تلك الكلاسيكية الرصينة التى أرسى هذا الأدب أصولها وتقاليدها ومقوماتها الفنية ، وأمده الفكر اليونانى برصيد ضخم من الثقافات العقلية الفلسفية والمنطقية أكسبت أسلوبه دقة فى الصنعة وإحكاما فى التعبير وتماسكا بين العبارات والأفكار .

تفاعلت هذه العوامل الثلاثة فى إبداع هذا الأسلوب المتميز الذى عرف به طه حسين ، وتدفعت الروافد بمزيد من العطاء الخصب الثرى ، وظهر الأدب العبقرى بأسلوبه الساحر الذى كان ثورة على الأساليب الأدبية التى كانت سائدة فى النثر العربى قبل عصره بما أعاده إليه من نصاعة البيان العربى ، وفصاحة الجملة العربية وسلاسة العبارة الأدبية، وبما أضفى عليه من مزاوجة بارعة بين خصائص الأسلوب الرومانسى الفرنسى ، ومن هذا المزاج الدقيق المتوازن بين الأساليب الثلاثة نستطيع أن نصف أسلوب طه حسين بأنه أسلوب يجمع بين التقليدية والتجديدية ، لقد احتفظ طه حسين فى أسلوبه بخصائص الأسلوب العربى القديم التى نعهدها فى النثر العربى فى العصرين الأموى والعباسى ، وبخاصة عند الجاحظ العظيم الذي يعد الأستاذ المباشر له من بين الكتاب العرب القدماء ، والذى تأثر به فى كثير من خصائصه الأسلوبية كالتكرار والترادف والمزاوجة والتقطيع الموسيقى والتلوين الصوتى والقدرة الخارقة للعادة على بسط العبارة والإطالة فى عرض الفكرة ،

وأضاف إليها خصائص جديدة نتيجة لتأثره بالكلاسيكية اليونانية والرومانسية الفرنسية ، وبراعته الممتازة فى المزاوجة بينهما، فظهرت فى أسلوبه الصنعة الفنية الدقيقة ، والعناية بالصورة الأدبية ، وأيضا رصانة العبارة وفخامتها ورشاقة الكلمة وأناقتها ، وشفافية التعبير وصفاؤه ، واستقامة الفكرة ووضوحها ، وأضاف إلى هذا كله أهم ميزة تميز بها أسلوبه ، وأهم لون ينتشر فيه وأهم عنصر يقوم بناؤه عليه ، وهو العنصر الموسيقى الذى استغل فى إبرازه كل ما يصلح له من خصائص الأساليب الأدبية الثلاثة التى تأثر بها واعتمد بصفة خاصة من أجل تجسيمه على المبالغة فى استخدام المنصوبات فى اللغة العربية ، وخاصة الحال والمفعول المطلق والمفعول لأجله والتمييز ، وأيضًا على الإفراط فى استعمال النعوت والصفات ، وعلى طول الطريق الذى نقطعه مع طه حسين تتردد فى أذنيك هذه الموسيقا الساحرة التى تجعل كتابته تتراءى فى مواضع كثيرة منها كأنها قصائد أبدعتها ريشة شاعر بارع قدير .

لقد بدأ طه حسين حياته الأدبية شاعرًا ، ثم انصرف عن الشعر إلى النثر ، ولكنه انصرف عنه ، وهو يحمل فى أعماقه رصيدًا ضخمًا من أسراره الفنية راح يستغله ببراعة وذكاء ، وينفق منه فى سخاء حتى تحول النثر بين يديه إلى شعر لا ينقصه إلا الوزن والقافية اللذان استبدل بهما ذلك التقطيع الموسيقى وتلك الفواصل التى اختيرت اختيارًا صوتيا دقيقا ، وهما من أهم العناصر الموسيقية فى كتابته ، وفى أغلب الظن أن أسلوب المحاضرة والإملاء الذى كان يعتمد عليه فى كتابته أكسبه حسنا سمعيا دقيقا ، وأذنا موسيقية، وهى مقومات وأسرار ، مقومات هذا الجانب الموسيقى وأسراره مرهفة جعلته يدرك فى حساسية نادرة ، ويجسمها صوته العريض العميق الفنى بذبذباته الصوتية المواجة بالنغم ، وحرصه الشديد على سلامة مخارج حروفه التى لم تفسدها عليه إجادته للغات أجنبية تختلف فى أصواتها عن اللغة العربية ، وقد دفعه هذا الحرص إلى الالتزام الشديد بالجيم العربية الفصيحة ، والتى كانت تضفى على كلامه تلك الجزالة البدوية التى تملأ الأذن ، والتى يخيل إليها معها أننا نستمع إلى أعرابى خارج من أعماق البادية .

- **كنت أتمنى لو أكمل العميد دراسة الأدب العربى**
- **حدثت مغالاة فى قضية انتحال الشعر دون عبث**

د. يوسف خليف .. واحد من أساتذة هذا الجيل فى مجال تاريخ الأدب العربى القديم .. واحد من تلاميذ طه حسين الذين حملوا داخل تاريخهم بصمة أستاذهم علما وأسلوبا ومنهجا ، حصل فى العام الماضى على جائزة الملك فيصل فى الدراسات الأدبية عن بحثه القيم بعنوان « ذو الرمة شاعر الحب والصحراء » .

يبتسم د. يوسف وهو يقول : « كان لأستاذى طه حسين عبارة مشهورة تقول : ذو الرمة هو صخرة الشعر العربى وأتمنى أن يوجد من يحطمها ، وحملت هذه العبارة فى داخلى ، وصممت أن أكون أنا محطم هذه الصخرة .. وكان .

وقد اصنعت فى هذا البحث منهج طه حسين فى النقد الأدبى وتأثرت جدا بكتابه « مع المتنبى » .

قلت للدكتور يوسف خليف : إذن نبدأ حديثنا حول منهج طه حسين فى دراسة الأدب العربى :

قال : دعا طه حسين إلى منهج جديد فى دراسة الأدب العربى ، وكان هو أول من طبق هذا المنهج .. وفى مقدمة كتابه الشعر الجاهلى والذى صدر ١٩٢٦ رصد د. طه منهجين لدراسة الأدب العربى كانا موجودين فى هذه المرحلة وهما :

(الأول) المنهج المتأثر بالطريقة العربية القديمة فى تحليل النص تحليلاً لغويا وفهمه وشرحه ، وهو يرى أن هذه الطريقة لا تقدم تاريخا للأدب العربى .

أما (الثانى) فهو المنهج الحديث القائم على تحليل النص من وجهة نظر فنية.

وكان طه حسين يرى أنه لابد من الاستعانة بعدد من العلوم المساعدة لفهم النص الأدبى مثل الاجتماع والاقتصاد والتاريخ وعلم الجمال وغيره .

فى نفس الوقت بدأ طه حسين يستفيد من مناهج النقد الغربية وخاصة الفرنسيين الذين كانوا قد اتصل بهم وقرأ لهم مثل (تين) و (سانت بيف)

و(بورونتيير) وغيرهم ممن وضعوا مناهج علمية لدراسة الأدب متأثرة بمناهج دراسة العلوم الطبيعية .

هذا إلى جانب تأثر طه حسين الواضح بمنهج الشك الديكارتى ، وقد ذكر هذا صراحة فى مقدمة كتاب الشعر الجاهلى .

قلت للدكتور يوسف خليف : هل يجوز للتلميذ أن يقف من أستاذه ناقدًا؟ هل يمكن أن نعرف رأيك فى جهود طه حسين فى مجال الدراسات الأدبية .

قال : أولاً أنا أنطلق فى نظرتى إلى هذا النقد من حبى لأستاذى .. فقد كنت أتمنى لو واصل طه حسين دراسته فى مجال الأدب العربى كله على أساس المنهج الجديد الذى أرسى قواعده .. فطه حسين وضع النظرية ، ولم يستكمل التطبيق ، وكنت أتمنى لو استكمل دراسة العصور الأخرى .

الملاحظة الثانية أو النقد الثانى هو أن طه حسين أحب أبا العلاء فأنصفه بقدر ما ظلم المتنبى وقسا عليه .

قلت تحدثنا عن منهج طه حسين فى الدراسات الأدبية ، فماذا عن منهجه فى تحقيق الشعر الجاهلى ونقده وروايته ؟؟

قال : عندما كان طه حسين يحاضرنا حول الأدب الجاهلى .. ركز بصورة خاصة على مدرسة زهير بن أبى سلمى .. وهى المدرسة التى أثبتها وأثبت صحة كثير من شعرها فى كتابه « فى الأدب الجاهلى » بناء على المقاييس الفنية التى وضعها ، والتى تقوم على فكرة المدارس الأدبية ، حيث انتهى بعد موقفه من قضية الانتحال فى الشعر الجاهلى إلى إثبات صحة الشعر عند مجموعة من الشعراء يمثلون مدرسة أدبية واحدة أطلق عليها اسم المدرسة « الأوسية الزهيرية » نسبة إلى أوس ابن أبى حجر وزهير بن أبى سلمى .

سألت د. يوسف خليف :

كيف كان تأثرك بأفكار أستاذك ؟ وهل سرت على نفس المنهج ؟

قال : كان طه حسين يتراءى لنا رائدا للدرات الأدبية ، ولم يكن من اليسير أن نتباعد عن تأثير هذه الريادة وفى ظنى أن كل تلاميذ طه حسين قد تأثروا به ولا تستطيعون إنكار هذا التأثير فى بعض جوانب مناهجهم العلمية وقد تأثرت به فى أخذى بنظرية الشك وتقسيم الشعر الجاهلى إلى مدارس أخرى غير التى انتهى طه حسين إلى وجودها .

وقد تأثرت كذلك بالمنهج الاجتماعى الذى سار عليه طه حسين . هذا المنهج الذى نرده إلى الفرنسى (تين) .

سألت د. يوسف خليف :

كيف عالجت قضية الانتحال فى الشعر الجاهلى ؟

قال : لقد دعوت إلى اصطناع منهج علماء الحديث النبوى فى حسم قضية الشك والانتحال فى الشعر الجاهلى ، ومعروف أن علماء الحديث اعتمدوا فى منهجهم على مناقشة السند والمتن .

سألت : هل كان طه حسين موضوعيا فى دراسته للشعر الجاهلى وفى آرائه فيما يتعلق بقضية الانتحال ؟

قال د. يوسف :

الأمر الذى لا شك فيه أن د. طه حسين كان مغاليا وكان على قدر كبير من المبالغة والتطرف فى نظريته .

- ما تعليلك لهذه المبالغة التى لجأ إليها طه حسين ؟

قال: فى ظنى أن هذه المبالغة ترجع **أساسًا** إلى أن د. طه كان يهدف إلى هز الثقة فيما استقر فى أذهان الباحثين عن الأدب الجاهلى وزعزعة الاطمئنان الذى كان يسيطر على الدراسات الأدبية لهذا العصر فى المرحلة السابقة له ، فالموقف موقف ريادة ثورية تريد أن تحطم الأوهام القديمة التى استقرت فى أذهان الباحثين من قبل .

ويضيف د. يوسف :

أنا أختلف مع هؤلاء الذين يرون أن طه حسين كان عابثاً عندما أصدر هذا الكتاب ، أو أنه لم يكن يبغى أكثر من إحداث ضجة أو تحقيق شهرة من وراء هذا .. لكن الحقيقة أن الكتاب بما تضمنه من آراء حرة وأفكار جريئة كان حدثا جديداً على حياتنا الثقافية وهو إفراز طبيعى لإنشاء الجامعة .

ورغم اختلافى مع هذا الكتاب فى كثير من الآراء إلا أننى أراه قد حقق منهجا جديدًا فى دراسة الأدب الجاهلى تأثر به كل الباحثين اللاحقين ، فهو يمثل ثورة منهجية فى طريق البحث العلمى فى مجال تاريخ الأدب العربى .. وهذه الثورة حققت أهدافها إلى حد كبير سواء اتفقنا معها أو أختلفنا .

فى تاريخ كل أمة من الأمم قمم شامخة تتراءى على طول الطريق معالم بارزة تحدد حركته وتبين مراحل تطوره ، وكل من يتأمل حركة التاريخ فى رحلته الأبدية التى لا تتوقف يلاحظ أن هذه القمم تبدو كأنها تتويج لنهاية مرحلة واستعداد لبداية مرحلة جديدة ، فعندما تصل الرحلة إلى إلى وقفة تهدأ عندها ، وتستقر فترة من الزمن حتى يتم لها جمع حصاد الليالى والأيام التى واصلت فيها السير لتتزود به فى قطع مرحلة أخرى من الطريق ، وتمضى القافلة فى رحلتها ، وتظل هذه المعالم البارزة ثابتة فى مواضعها لترشد الباحثين فى التاريخ والمنقبين عن آثاره إلى مراحل الطريق .

وطه حسين بدون جدال قمة من قمم أدبنا العربى الشامخة ، وعلم من معالمه البارزة، أعطى حياتنا الأدبية على امتداد أكثر من نصف قرن عطاء سخيا بغير حساب ، وخلف من بعده رصيدًا ثريا فى الأدب المعاصر ، أحدث ثورة فى دراسة الأدب العربى بما أرساه من أسس منهجية جديدة وثقت نصوصه وكشفت عن أسراره وكنوزه ، وربطت بينه وبين العوامل المؤثرة فيه وجعلته حلقة من حلقات تطورنا الحضارى ، وأرسى تقاليد مدرسة جديدة فى دراسته، ونقده كان له أعمق الأثر فى إعادة تقويمه على أسس موضوعية مجردة خالصة ، وشارك فى تأصيل

الرواية العربية الحديثة، بل كان رائدًا من روادها الأوائل ، وطليعة من طلائعها المبكرة التى أبدعتها لأول مرة فى تاريخ أدبنا العربى ، وساهم مساهمة كبيرة فى دراسة تاريخنا الإسلامى فى عصر الرسول ﷺ فى هذا العصر ، والعوامل المختلفة التى كانت تؤثر فيها ، واستطاع أن يعيد عرض هذه المرحلة الحاسمة فى تاريخنا الإسلامى فى مزاوجة بارعة بين التاريخ والأدب تحولت معها الدراسة التاريخية إلى لوحات أدبية رائعة ، وهو قبل هذا كله أهم كاتب فى العصر الحديث طور أسلوب الكتابة الفنية ، وحرره من القيود والأغلال التى كانت تكبله وتحد من انطلاقه ، وأعاد إليه كل مقومات البيان العربى الأصيل ، وهو يعد الجاحظ أهم من كتب العربية فى تاريخها الأدبى الطويل .

ومن الطبيعى أن يختلف الباحثون حول طه حسين كما اختلفوا حول غيره من أدبائنا الكبار ، ولكن هنا حقيقتين لابد من تسجيلهما لكى يتضح الموقف ، فعلى طول الطريق الذى سلكه أدبنا العربى لم يشتد هذا الاختلاف إلا حول الأدباء الكبار الذين كان لهم دور كبير فى تطوير هذا الأدب وتجديده ، والذين أوتوا من الجرأة ما استطاعوا أن يقفوا به فى وجه التيار ليغيروا من مجرى النهر . والحقيقة الأخرى أن هذا الاختلاف لم ينزل بهؤلاء الكبار عن القمم الشامخة التى وضعهم فوقها هذا الأدب معالم بارزة فى طريق تطوره .

ولم تفلح العواصف العاتية التى ثارت من حولهم فى أن تلفهم فى ستائر النسيان أو أن تلقى بهم فى أعماق الرمال ، ومن هنا كنا نرى فى هذا الاختلاف حول طه حسين أمرا طبيعيا وظاهرة لا غرابة فيها ، ولكنه اختلاف لن يقلل من أهمية الدور الذى قام به على مسرح الحياة الأدبية المعاصرة .

ولسنا نحاول أن نبرئ طه حسين من الخطأ ، فكل ابن آدم خطاء ، ولكن الذى نتمناه حرصا على أمانة الكلمة التى نحملها ألا ينحدر هذا الاختلاف إلا ما لا صلة له بحياته الأدبية ، فقد مضى طه حسين ولم يبق منه الآن إلا طه حسين الأديب ، فهذا هو الذى يعنينا الآن ، أما ما وراء ذلك فليس من حقنا أن ننصب من أنفسنا حكاما عليه .

(٤)

شعر البارودى
بين التراث والمعاصرة(*)

على امتداد رحلة الشعر العربى الطويلة التى قطعت أكثر من أربعة عشر قرنا من الزمان شهدت حياة هذا الشعر ظاهرتين ملازمتين له :

الظاهرة الأولى : التواصل بين المراحل التى قطعتها هذه الرحلة الطويلة دون أن تتقطع الأسباب بين هذه المراحل ، أو أن تفقد القدرة على الرؤية الواعية للماضى ، وكأنما ظلت نقطة البداية معلما ثابتا لا يغيب عن أنظار المنطلقين مع هذه الرحلة مهما تباعدت المسافات واختلفت المذاهب .

والظاهرة الأخرى أنه فى مفترق الطرق وفى مراحل الانتقال تتم عملية مزاوجة بين الماضى الذى يمثل تراثا خالدًا متصلا والحاضر الذى يمثل الحياة الجديدة التى يستقبلها الشعر على امتداد رحلته الطويلة .

وفى ظنى أن تفسير هاتين الظاهرتين يرجع إلى القرآن الكريم الذى حفظ على اللغة العربية حياتها ، وعلى الأدب العربى بقاءه حتى اليوم ، وما من شك فى أن التواصل بين الأجيال ، وهذه الصلة المتصلة بين الماضى والحاضر ، وهذه المزاوجة بين التراث والمعاصرة ، هى التى حفظت على هذا الشعر حركته التى لم تتوقف ، وحياته التى استمرت حتى اليوم .

نرى هذا بوضوح عند الشعراء الذين عاشوا مراحل الانتقال بين العصور المختلفة ، وخاصة عند الأعلام الثلاثة الذين يمثلون معالم بارزة فى مفترق الطرق التى تحرك فيها الشعر العربى : حسان بن ثابت فى مفترق الطريق بين الجاهلية

(*) ملخص محاضرة ألقاها - رحمه الله - فى احتفالات البابطين بذكرى البارودى .

والإسلامية ، وبشار بن بُرد فى مفترق الطريق بين الأموية والعباسية، والبارودى فى مفترق الطريق بين التراثية والمعاصرة ، وهم الثلاثة الذين أتاحت لهم ظروف حياتهم أن يمثلوا هاتين الظاهرتين أقوى تمثيل : ظاهرة التواصل بين الأجيال ، وظاهرة المزاوجة بين القديم والجديد ، والربط بين الماضى والحاضر ، والمزج بين التراث والمعاصرة .

ومن بين هؤلاء الرواد الثلاثة يبدو الموقف من البارودى مختلفا عن موقف الرائدين الأولين، اختلافا يجعله رائدًا متفردًا متميزًا فى تاريخ الشعر العربى على امتداد رحلته الفنية الطويلة ، فالبارودى لم يعش عصرين مختلفين كما كان الشأن مع حسان وبشار ، وإنما عاش عصرا واحدا ، فلم تتحقق له - كما تحققت لهما - تلك الصلة بين الموروث الفنى القريب الذى وجده الرائدان القديمان : حسان فى العصر الجاهلى ، وبشار فى العصر الأموى ، وإنما وجد نفسه فى عصر سبقته عصور طويلة من الظلام تفصل بينه وبين عصور النور البعيدة ، ولم يقبل أن يعود إلى العصر القريب السابق فى عصره ليستمد منه المادة التراثية التى يقيم عليها تلك المزاوجة بينها وبين عصره ، وإنما مضى فى الاختيار الصعب فتجاوز هذا العصر القريب ، وتجاوز عصورًا قبله ، وعاد عودة بعيدة إلى عصور النهضة فى تاريخ الشعر العربى ، واتخذ من المادة التراثية التى اتصل بها فى هذه العصور البعيدة العنصر التراثى الذى راح يقيم عليه بناءه الفنى الجديد عن طريق المزاوجة بينه وبين عصره ، واتخذ من قمم الشعر فى هذه العصور مثله الفنية العليا ومعالم طريقه الفنى الجديد . ومن خلال هذه المزاوجة بين العصر الذى يعيش فيه وعصور النهضة البعيدة التى تجاوز إليها عصور الظلام ، مضى يشعل النور الجديد على ضفاف النهر الجديد الذى راح تيار الشعر يتدفع فيه بعد طول ركوده فى عصور الظلام .

ومن هنا يتراءى البارودى فى وضعه الدقيق ، فهو لا يمثل امتدادًا متطورًا للشعر العربى بين مرحلتين متصلتين ، وإنما يمثل ثورة أو انقلابا فى تاريخ هذا

الشعر خرق سنة التطور الطبيعية التى تحرك فيها على امتداد رحلته الطويلة بمراحلها المتصلة ، فالبارودى لم يكن صورة من هذه الحركة الطبيعية للتطور ، وإنما كان صورة متفردة وثبت به وثبة واسعة عادت به إلى أصوله الأولى وثوابته القديمة وحققت له عودة إلى جذوره الأصيلة الضاربة فى الأرض الطيبة التى أنبتت الشجرة المباركة ، فظهور البارودى بهذه الصورة التى تأخذ شكل الثورة والانقلاب دون مقدمات لها ، أو إرهاصات تبشر بها يرجع - فى رأيى إلى العبقرية الشخصية التى لا تزال حتى اليوم سرا مجهولا على الزغم من تعدد المحاولات لتفسيرها ، وإن لم يمنع هذا من وجود عوامل مهيئة لها تقف وراءها . ومن الحق أننا نستطيع أن نرد هذه الظاهرة إلى أكثر من سبب ، ولكن يظل السؤال واردا : لماذا البارودى بالذات من بين شعراء عصره ؟ ولماذا تأخر ظهوره هذه القرون المتطاولة منذ أبى العلاء خاتمة القمم التى ارتفعت على طريق الشعر العربى ؟

ظهر البارودى وكأنه المهدى المنتظر الذى طال انتظاره ، ليكون بحق رائد المدرسة الإحيائية فى الشعر الحديث ، ولكن الحقيقة أنه لم يكن رائد الشعر العربى الحديث فحسب ، وإنما كان قبل ذلك صاحب ثورة التحرير والتصحيح التى حررت هذا الشعر من قيوده وأغلاله التى كبله بها شعراء القرون الثمانية التى سبقته ، وصححت مساره حين ردته إلى مجراه الطبيعى الذى شقه رواده الأوائل ، وهذا هو دوره الأساسى فى تاريخ الشعر العربى الحديث .

والبارودى بهذا الدور الثورى من أجل التحرير والتصحيح يُعَدّ صورة أخرى من المتنبى عبقرى الشعر العربى القديم ، وصاحب الثورة الأولى التى شهدها الشعر العربى فى القرن الرابع ، والتى ردت النهر عن مجراه الصناعى الذى شقه شعراء مدرسة البديع إلى مجراه الطبيعى الذى كان يتدفق فيه من قبل ، بعد أن كانت مدرسة البديع قد استنفدت أغراضها بعد قمتها الشامخة أبى تمام ، ومن هنا كنت أرى أن أهمية المتنبى فى تاريخ الشعر العربى ترجع إلى أنه حرره من هذه القيود الصناعية ، وعاد به إلى أصالته الأولى تعبيرا حرا عن نفس صاحبه وعقله وحياته وتجاربه فيها ، وعن عصره الذى يعيش فيه ومتغيراته الجديدة ، وأعاد إليه حريته

الطبيعية وأصالته الأولى وثوابته الخالدة ، ولكن فى ثياب جديدة نسجتها خيوط عقلية معقدة غزلها من المواد الثقافية المتعددة المصادر التى استوعبها فى أعماقه ، من هنا كان تجديد المتنبى وكانت المعاصرة فى شعره ، فلم يكن صورة طبق الأصل من التراث القديم ، وإنما كان صورة جديدة لها ألوانها المتميزه التى لا يخطئها أحد بما تقدمه من شخصية لا تتشابه مع غيرها من الشخصيات . ومن خلال هذه الشخصية المتميزة خرج المتنبى على الشعر العربى بالقصيدة البدوية الحضرية التى تمثل انعكاسًا صادقًا للمزاج الغريب الذى عاشت هذه الشخصية فى أعماقه ، بين عقل الحضرى المثقف الواسع الثقافة ومزاج البدوى فى أصالته الفطرية وتراثيته الأصيلة ، هكذا كان دور المتنبى فى تاريخ الشعر العربى القديم ، وهكذا كان دور البارودى فى تاريخ الشعر العربى الحديث ، خرج كلاهما بهذه القصيدة البدوية الحضرية ، والبارودى يصرح بهذا فى بعض شعره حيث يصف قصيدته بأنها :

حضرية الأنساب إلا أنها بدوية فى الطبع والتركيب

ومن هنا يبدو البارودى فى تاريخ الشعر العربى صورة من المتنبى ، لا صورة من بشار أو حسان كما يخيل لبعض الباحثين ، فالبارودى - كالمتنبى - مثَّل ثورة فى تاريخ الشعر العربى ، أما حسان وبشار فقد مثلا تطورا فى تاريخ هذا الشعر .

ظهر البارودى فى عصر كان كل ما فيه يتطور ويتحرك فى ظل « الإعلان الحضارى » الذى أطلقه إسماعيل لتكون مصر قطعة من أوروبا ، وكانت ظروف العصر كلها قد تهيأت لهذا التطور الحضارى البعيد المدى : ظهور المطبعة والصحافة ، وانطلاق البعثات العلمية إلى أوربا لتعود إلى مصر بالعلم والحضارة ، وإنشاء دار الأوبرا المصرية ، ودعوة قاسم أمين لتحرير المرأة ، وتأسيس أول مدرسة لتعليم البنات بعد تأسيس مدرسة الألسن ، وظهور حركة الإصلاح الدينى والسياسى مع جمال الدين الأفغانى والإمام محمد عبده ، وظهور مدرسة دار العلوم، وإنشاء دار الكتب المصرية التى راحت تجمع التراث العربى من كنوزه المنتشرة فى أرجاء العالم . وكانت الحياة السياسية تسعى جاهدة لتحقق آمالها وأحلامها وطموحها فى تغيير الوضع السياسى الذى كان أرجوحةً بين أيدى القصر وأيدى النفوذ الأجنبى ، وما

ترتب على ذلك من ظهور رواد الثورة المصرية الأوائل وحملة مشاعلها : أحمد عرابى ورفاقه ومصطفى كامل ومحمد فريد ، ومن التف حولهم من ثوار الجيش والشعب ، ومع هذا التطور الاجتماعى والسياسى كانت الحياة الأدبية تتحرك أيضا فى محاولة جاهدة للخروج من السجن الذى قُيِّدت حريتُها فى غياهبه ، والقيام بدورها فى المجتمع الجديد ، ولتشارك فى هذه الحياة الجديدة التى راحت تدب فيه ، وفى كلمات قليلة كان كل شىء فى عصره يتحرك من أجل تجديد كل شىء فى مصر .

كان الشعر حين ظهر البارودى قد وقف به شعراء العصر العثمانى ، حتى الخشاب والعطار ، وهما أهم شاعرين ظهرا به بعد ذلك فى عصر الحملة الفرنسية وعصر محمد على ، كانا صورة من الشعر المصرى أيام ركوده وسباته فى ظل العثمانين : تكلفا وتصنعا ، وأثقالا من المحسنات البديعية المبتذلة ، وضروبا من العبثية الرخيصة ، واستمر الخط البيانى فى انحداره حتى عصر إسماعيل حيث لمع الشيخ محمد شهاب الدين والسيد على الدرويش اللذان بلغ الشعر عندهما درجة من العبثية لم تكن لتخطر على ذهن شاعر من قبل .

فى هذا المجتمع الأدبى الذى خلا من الأدب ، وفى هذه الساحة الفنية التى أقفرت من الفن ، ظهر البارودى دون تمهيد له أو إرهاص يبشّر به ، وإنْ يكن بعض الباحثين يميلون إلى أن يروا فى الساعاتى مقدمة له ومبشرا به ، ولكن الحقيقة ، - كما أراها - غير ذلك ، فالساعاتى كان يحاول شيئا ، ولكن الخيوط التقليدية التى كان تشد شعراء عصره ظلت تشده أيضا ، وهى خيوط كانت أقوى من محاولته ، وكان شدها له أشد من إرخائها ، فلم يكن لمحاولته ذلك التأثير الذى نستطيع أن نراه من خلاله مقدمة للبارودى أو إرهاصا لظهوره ، وإنما عاش الساعاتى يلعب دوره دون أن يحدد لنفسه هدفا ، أو يبشر فى شعره برسالة ، فلما مضى مضى معه دوره وانتهى ، دون أن يكون له تأثير فيمن جاء بعده على المسرح الفنى .

ولد البارودى (محمود سامى حسن حسنى عبد الله البارودى) فى السابع من شهر أكتوبر سنة ١٨٣٨ فى أسرة جركسية تنتمى إلى المماليك الذين كان لهم دور

كبير فى مصر وغيرها من البلاد العربية أيام التتار والصليبيين ، واتجه منذ صباه المبكر إلى الحياة العسكرية ، فالتحق بالمدرسة الحربية ، وتخرج فيها سنة ١٨٥٤ ثم سافر إلى تركيا فى سنة ١٨٦٣ ، ثم عاد إلى مصر فى حاشية إسماعيل وهو فى الرابعة والعشرين ، ومضى فى طريق حياته بين القصر والجيش حتى وصل إلى قيادة سلاح الفرسان فى الجيش المصري ، ثم إلى نظارة الحربية ورئاسة الوزارة ، وشارك فى حروب كريت والبلقان التى أعلنتها روسيا على تركيا فى أراضى البوسنة والهرسك والصرب والجبل الأسود فى سنة ١٨٧٨ ، ومن هناك مَدَّ رحلاته إلى فرنسا وعَبر المانش إلى إنجلترا ، ثم عاد إلى مصر ، وابتعد فترة عن الحياة السياسية . حتى إذا كان عصر توفيق ، واشتعلت الثورة العرابية ، كان واحدا من زعمائها وقادتها . ومع النهاية المأساوية الحزينة التى انتهت إليها الثورة نفى البارودى مع رفاقه ، رفاق السلاح ، إلى جزيرة سيلان حيث قضى سبعة عشر عاما وبعض عام ، صدر بعدها عفو من عباس الثانى عنه وعن رفاقه ، وعاد إلى مصر وقد أخذت نذُر الفناء تسرع إليه ، وهو يقف محطما منهارًا على أبواب النهاية المحتومة أربع سنوات ذهب فى أثنائها ما بقى من بصره ، حتى إذا كانت الأيام الأخيرة من ديسمبر ١٩٠٤ ودع رب السيف والقلم هذه الحياة الحافلة ، وسقط القلم من يده ، بعد أن كان السيف قد سقط منه منذ أكثر من عشرين عاما ، وهوى النسر من فوق قمته الشامخة .

أتيحت للبارودى ثلاثة عوامل حققت له اتصاله بالتراث العربى ، وكوَّنت له شخصيته التراثية التى كانت المقوم الأساسى الذى قام عليه بناؤه الفنى ، والمادة الفنية الثرية التى اعتمد عليها فى حركته الإحيائية : حركة إحياء التراث التى نشطت نشاطا ملحوظا مع ظهور المطبعة وإنشاء دار الكتب مما قدم للحياة الثقافية زادا وفيرا من أمهات الكتب التراثية التى كان حبسها قد طال فى المكتبات الثقافية ومكتبات المساجد ، ثم تردده على تركيا أكثر من مرة وإقامته فيها فترات طويلة منذ شبابه المبكر ، مما أتاح له فرصة التردد على مكتباتها وخزائنها التى تزخر بمخطوطات هذا التراث ونسخ طائفة كبيرة من دواوين الشعراء ، ملأ بها حقائبه ،

وحملها معه إلى مصر حين عاد إليها ، وقد قدمت له هذه الدواوين المادة التراثية التى جمع منها مختاراته التى تمثل روائع الشعر العربى ، فى سنوات النفى الطويلة ، وهى المختارات التى كانت العامل الثالث الذى كون له ثقافته التراثية .

حققت هذه العوامل الثلاثة للبارودى اتصالا واسعا بالتراث العربى ترك بصماته فى أعماله الفنية على المستوى اللغوى والمستوى الأسلوبى والمستوى التصويرى ، فمعجمه اللغوى وصياغته الأسلوبية وصندوق أصباغه التصويرى تستمد مادتها من مناجم هذا التراث التى لا تنضب ، ومعارضاته للشعراء القدماء التى تنتشر فى ديوانه انتشارًا واضحًا شاهد قوى على هذه الصلة التراثية ، وعلى تمثله الدقيق لمذاهب الشعراء القدماء ومدارسهم الفنية ، ويتراءى البارودى من خلال هذه المعارضات كأنه شاعر بدوى أو شاعر من المحافظين على عمود الشعر المتمسكين بتقاليده ، وإن لم يمنع هذا من ظهور شخصيته التى أحتفظ بها ، والتى تعد أهم سمة ميزته من الشعراء القدماء ، وجعلته لا يفنى فيهم ولا يختفى وراءهم .

مع هذه التراثية الأصيلة عاد البارودى إلى شعراء العربية الكبار وبخاصة شعراء العصر العباسى ، يرى فيهم مُثُله الفنية العليا ، ويستمد منهم مادته الفنية ، فجدَّد للشعر العربى حياته القديمة التى كان عليها فى عصور ازدهاره ونهضته ، متجاوزا شعراء جيله والجيل الذى سبقه الذين رآهم يمثلون انحدارا فنيا لم يشهد الشعر العربى مثله من قبل ، طاويا من ورائه ثمانية قرون من الزمان حتى يصل إلى مناجم الذهب الخالص يستمد منه رصيدًا ثريا يحقق به ما كان يحلم به من إحياء التراث القديم الذى بددته عصور السقوط ، ويُرْسِى به دعائم مدرسة البعث والإحياء فى الشعر الحديث ، وبهذا كشف البارودى الطريق الصحيح لمن جاء بعده من الشعراء وحدد له معالمه ، ومهد لهم الأرض الطيبة لتتحرك فوقها أقدامهم قوية ثابتة كما كانت من قبل ثمانية قرون ، وعادت القصيدة العبرية قصيدة عربية كما كانت أيام روادها الكبار ، وتوارت القصيدة العثمانية لتأخذ مكانها فى متاحف التاريخ الأدبى وأسدل عليها الستار .

خَلّص البارودى القصيدة العربية من شيئين ، وحقق لها فى مقابل ما خلصها منه شيئين: خلصها من الدوران فى الأغراض العتيقة الضيقة ، ومن شعر المناسبات الرخيصة والمجالات التافهة ، وخلصها من أثقال المحسنات البديعية ، ومن العبثية التى كان الشعراء من قبله يرون فيها الصورة المثالية لصناعة القصيدة العربية ، وحقق لها عودة بالشعر العربى إلى عالمه القديم ، وتحقيق تلك التراثية له التى أقام عليها بناءه الفنى ، والتى حققت له ريادة المدرسة الإحيائية الحديثة ، وحقق لها وصلاً صادقا أمينا بحياته وعصره بكل ما يمر به فيهما من تجارب ومشاعر وأحداث ، مما حقق لها تلك المعاصرة التى تمثل المقوم الثانى فى بنائه الفنى ، وكان هذا هو البارودى فى تقليده ، وتجديده - أو بعبارة أخرى - بين التراث والمعاصرة ، وهو فى أبيات له يذكر خمسة من العمالقة الكبار فى العصر العباسى الذى شهد أكبر حركات التجديد فى الشعر العربى ، ويسجل تأثره بهم وسيره على آثارهم : أبا نواس ومسلم بن الوليد وأبا تمام والبحترى والمتنبى :

مضى حسن فى حلبة الشعر سابقا	وأدرك لم يُسبق ولم يأل مسلم
وباراهما الطائى فاعترفت له	شهود المعانى بالتى هى أحكم
وأبدع فى القول « الوليد » فشعرهُ	على ما تراه العين وشى منمنم
وأدرك فى الأمثال « أحمد » غاية	تبذ الخطى ما بعدها متقدم
وسرتُ على آثارهم ، ولربما	سبقتُ إلى أشياء والله أعلمُ

عاد البارودى هذه العودة البعيدة إلى منابع الشعر العربى الأصيلة يستمد منها الصورة الأصيلة للقصيدة العربية : اللغة والأسلوب والألوان والموسيقا العروضية ، ولكن ظلت وراء هذا كله شخصيته التى نراها دائما تفرض نفسها ، وتؤكد وجودها ، ولا تختفى أو تتوارى وراء الحجب التراثية التى تنتشر فى شعره ، ومن هنا كان شعر البارودى - بحق - صورة من حياته ونفسه وعصره ومجتمعه ، أو بعبارة أخرى من حياته العامة أو الخاصة ، وهو يؤكد هذه الشخصية ، ويراها علامة واضحة ، وسمة مميزة فى شعره : فيقول :

فانظر لقولى تجد نفسى مصورة	فى صفحتيه ، فقولى خط تمثالى

ويطول بنا الطريق لو مضينا نتابع البارودى فى معارضاته ، فهى كثيرة ومنتشرة فى ديوانه بصورة تجعلها ظاهرة متميزة لشعر البارودى ، ولكن بشرط أن تتحول بكلمة « المعارضة » بعيدا عن محدودية المصطلح إلى كلمة « المحاكاة » أو « التقليد » أو نحوهما ، وفى أغلب الظن أن عبارات « قال يروض الشعر ، أو قال يروض القول » أو « قال على طريقة العرب » التى تتردد بصورة واسعة فى ديوانه تشير إلى هذه المعارضات ، ومن هنا تتراءى طائفة من هذه المعارضات كأنها تجارب فنية يحاول البارودى من خلالها أن يحقق الصورة النهائية للقصيدة الإحيائية التى يريد أن يقدمها لمجتمعه الأدبى .

ولكن تظل فى هذا المجال ملاحظتان تلفتان النظر بقوة لا نملك معها أن تتجاوزهما ، وهم تتصلان بشاعرى العربية الكبيرن : المتنبى وأبى العلاء ، ومدى تأثر البارودى بهما ، فعلى امتداد ديوانه الكبير نرى طائفة من قصائده ، ومقطوعاته حاول أن يقلد فيها مذهب أبى العلاء فى لزوم ما لا يلزم ، ومع ذلك فإن تأثير أبى العلاء فيه ، ليس كبيرا ، ولعل هذا هو السبب الذى جعله لا يذكره مع الشعراء الخمسة الذين أشار إليهم فى أبياته السابقة ، وربما كانت هذه المحاكاة للزوميات هى أوضح مظاهر هذا التأثير فيه ، أما أشعاره فى الزهد التى تنتشر بصورة واضحة فى شعره فى المنفى ، ففى ظنى أنها ليست من التأثير العلائى فيه ، ولكنها انعكاسات لما أحسه فى أواخر حياته من إحباط ، وما أصابه مع تقدم السن من اقتراب نذر النهاية المحتومة . وذلك لأن أشعاره فى الزهد ليست من طراز أشعار أبى العلاء التى تصدر عن نظرة تحاول أن تفلسف الحياة ، لا عن ذلك الاستسلام لها الذى صدرت عنه أشعار البارودى .

أما المتنبى ففى ظنى أنه أبعد الشعراء تأثيرا فى البارودى ، أو أشدهم ظهورا فى شعره ، وهى ظاهرة تبدو طبيعية للتقارب الشديد ، بينهما فى النظرة إلى الحياة وفى أسلوب التعامل معها ، وفى إحساس كل منهما بأنه « شاعر فارس » وكأنما رأى البارودى فيه المثل الأعلى الذى كان يبحث عنه، وكأنما وجد من خلاله شخصيته

وحقق ذاته ، فكان « رب السيف والقلم » تأكيدًا للصورة التى رسمها المتنبى فى بيته المشهور :

الخيل والليل والبيداء تعرفنى ... والسيف والرمح والقرطاس والقلم

والأمر الذى لا شك فيه أن هناك عوامل التقاء كثيرة بينهما ، الطموح والثقة فى النفس والاعتداد بالشخصية ، والشعور بالتميز والتفرد ، وأيضا الإحساس بالعروبة والإيمان بها ، واستمداد الرموز الفنية منها ، ثم هذه النزعة الثورية التى سيطرت عليهما ، ودفعتهما إلى الدعوة لها والعمل من أجلها ، ثم انتشار الحكم فى شعرهما التى تعكس تجاربهما فى الحياة ، وتحاول أن تفلسف نظرتهما إليها ، ثم قبل ذلك كله الإيمان بالعودة بالشعر إلى أصالته الأصلية وفطرته الأولى ، وتحريرة وتصحيح مساره الصناعى ، ليعود إلى مساره الطبيعى الذى تحرك فيه رواده الأوائل وأصحابه الأصلاء ، ثم تتويجًا لهذا كله ظهور « القصيدة البدوية الحضرية » عندهما تعبيرا عن هذه المزاوجة البارعة بين البداوة والحضارة ، أو بين التراث والمعاصرة ، وفى ظنى أن المتنبى هو الأستاذ الأول للبارودى الذى تلقى عنه الصورة الأصلية للقصيدة العربية التى كان يبحث عنها ، وهو أيضا المثل الأعلى الذى كان دائما أمامه فى حياته الفنية ، بل ربما فى أكثر من موقف من مواقفه فى الحياة ، وفى أكثر من جانب من جوانب سلوكه فيها ، وتعامله معها ، لقد عاش المتنبى يحلم بالفارس العربى القديم ، وكذلك عاش البارودى فى أعماق حلم المتنبى به ، وأيضا بأحلام الفارس العربى الجديد الذى كان يرى نفسه صورة منه، وأنه قادر على أن يعيد له دوره الذى قام به فى تاريخنا القديم ، والذى عليه أن يقوم به فى تاريخنا الحديث ، ولعل هذا هو الذى جعله يستبيح لنفسه أن يستعير منه تلك الصورة التى رسمها لنفسه ، والتى رأى أنها تمثل صورته أيضا ، فكما قال المتنبى :

وفؤادى من الملوك وإن كا ... ن لسانى يُرَى من الشعراء

قال البارودى :

همتى همة الملوك ، ونفسى ... نفس حر ترى المذلة كفرًا

وفى شعر البارودى المبكر الذى كان يحلم فيه بأن يعيد فروسية أجداده العرب والمماليك الذين سجلوا فى صحائف التاريخ أمجاد العروبة والإسلام ، وفى شعره الذى عاصر الثورة منذ أن كانت مرجلا يغلى فى صدور الجيش المصرى حتى انفجرت بركانا من عرابى ، نحس أصداء المتنبى الثائرة التى كانت تتردد فى شعره المبكر عندما كان يحلم بثورة عربية تُطيح بالحكام الأعاجم ، وتعيد الأمر إلى أيدى أصحابه العرب ، وفى صوته البدوى المتمثل فى حبه للبداوة ، واعتزازه الشديد بالتراث العربى فى شتى مجالاته ، نسمع أصداء صوت المتنبى القديم فى دعوته للعروبة ، ورفع شعار العودة إلى البداوة ، ففى شعر البارودى نرى تلك الرغبة فى العودة إلى بساطة الحياة وصفاء الطبيعة فى البادية التى يراها خيرا من حياة المدنية بما فيها من أستار وحُجُب تخفى هذه البساطة وهذا الصفاء ، وفى شعره أيضًا نرى تلك الصورة الجميلة من الغزل فى البدويات ، وتفضيلهن على الحضريات التى دعا إليها المتنبى ، وحققها فى كثر من قصائده ، ولا شك فى أن هذا اللون من الغزل البدوى كان كما كان عند المتنبى - رمزًا تراثيا لأحلام الفارس العربى القديم التى كان يعيش عليها ، والتى كان يتمنى لو تحولت إلى واقع يعيد للحياة العربية أصالتها وقيمتها وُمثُلها العليا .

وكما عاد المتنبى إلى الشعر القديم يستمد من أصوله الثابتة لغته وأسلوبه وصياغته ليمزجها ويزاوج بينها وبين متغيرات عصره ، عاد البارودى إلى هذا التراث الشعرى ، يستمد منه ثوابته ، ويزواج بينها وبين المتغيرات الجديدة فى عصره ، وعلى امتداد ديوانه تبدو ظاهرة استغلال التراث واضحة فى كثير من قصائده ، وهو لا يكتفى بأن يستمد منه معجمه اللغوى ومعجمه التصويرى وصياغته الأسلوبية ، بل يستمد منه أيضًا رموزه الفنية ولوازمه الثابتة ، وأدوات بناء قصائده أعرابية وحشية على حد عبارة بشار المشهورة، أسماء أعلامه وقبائله والمواضع التى أكثر الشعراء من ذكرها ، وأسماء المحبوبات التى كان الشعراء يتخذون منها رموزًا لحبهم ، أو تعبيرًا عن تجارب حية عاشوها فى حياتهم .

لم يكن دور البارودى فى ثورته الإحيائية مجرد العودة إلى التراث أو الوصول إلى منابع النهر ، وإنما كان هدفه من هذه العودة أن يبدأ معها رحلة جديدة على طريق الشعر العربى ، يجدد فيها القصيدة العربية ، ويرد إليها حياتها ، ويبعثها بعد موتها خلقا آخر ، عن طريق المزاوجة بين هذا التراث وبين عصره ، واتخاذه إطارًا يضم واقع حياته وصورة شخصيته ، فلم تكن ثورته الإحيائية إلا هذه المزاوجة الفنية التى حققت له - كما حققت للمتنبى من قبل - القصيدة البدوية الحضرية .

والأمر الذى لا شك فيه أن تراثية البارودى لم تحُل بينه وبين التعبير عن شخصيته ونفسيته ، ولم تستطع أن تضع بينه وبين عالمه المعاصر وواقعه الحى الذى يعيش فيه حجابا يرد الرؤية ، ويباعد بينه وبين تصويره ، فظلت شخصيته التى تحدد ملامحه وقسماته تطل علينا من و راء شعره ، وظلت تطل معها تجاريه الشخصية فى الحياة ، ومن خلالها تحققت فكرة التجربة الشعرية ، لأول مرة فى شعرنا الحديث ، ومن هنا كان الدكتور محمد حسين هيكل دقيق الملاحظة حين سجل فى أول عبارة من مقدمته الممتازة لديوانه أن « شعر البارودى حياته » وحين أكد ذلك فى قوله إن .. شعره مرآة بيئته وزمانه » ، وهذا هو البارودى - كما أراه أيضا فى معاصرته ، أو بعبارة أعم - بين التراث والمعاصرة .

ولكى تتضح لنا هذه الشخصية البارودية سنوزع حياة البارودى على ثلاث مراحل تنقلت بينها رحلة حياته ، لنرى كيف كان شعره فى كل مرحلة منها صورة لحياته الاجتماعية وحياته النفسية ، وكيف انعكست هذه الصورة على حياته الفنية .

مرحلة الشباب المبكر ، وهو يستقبل حياته بدراسته العسكرية ، وما حققه لنفسه فيها من اتصال بالجيش ومشاركة فى حروب الدولة العثمانية ، وتردد على تركيا ورحلاته إلى فرنسا وإنجلترا ، وهى مرحلة ربما تكون قد وصلت به إلى سنة ١٨٦٨ وهو يودع عامه التاسع والعشرين ، عندما بدأت الحياة السياسية تنحدر إلى هاوية أحس معها أن عليه دورا فيها لإنقاذها ، فى هذه المرحلة عاش البارودى شبابه بين الحب والخمر والطبيعة من ناحية والفروسية والفتوة والحرب من ناحية أخرى ،

أو بعبارة أخرى - عاش حياة الفارس العربى القديم . وسنطلق على هذه المرحلة من حياة البارودى « المرحلة الوردية » .

والمرحلة الثانية مرحلة اتصالة بالحياة السياسية منذ عصر إسماعيل الذى يبدأ فى سنة ١٨٦٣، وهو عصر أخذت المشكلات السياسية تتحرك فيه ، وأخذت قوى الشعب والجيش الثائرة المتمردة تتحرك أيضا ، ومن خلفها الأفغانى ، وعرابى، من أجل إعادة تشكيل الحياة السياسية فى مصر تشكيلا جديدا ، وهى مرحلة امتدت حتى اشتعال الثورة العرابية التى كان البارودى أحد زعمائها وقادتها ، ومع إخفاق الثورة ، وانهيار الأمل فيها ، والحكم على زعمائها - و من بينهم البارودى - بالنفى إلى جزيرة سيلان ، تنتهى هذه المرحلة مع نهاية سنة ١٨٨٢، حتى تحرك قطار النفى به وبرفاق الثورة فى طريقهم إلى البحر لتحملهم باخرة المنفى إلى عالم جديد، وفى هذه المرحلة التى امتدت قرابة عشرين عاما عاش البارودى حياة الثائر المتمرد الذى تحطمت آماله ، أو النسر الجريح الذى أصابه سهم فهوى به من عليائه، ومن هنا سنطلق على هذه المرحلة « المرحلة الحمراء » .

ثم تكون المرحلة الثالثة ، مرحلة المنفى ، وقد امتدت هى أيضا قرابة عشرين عاما منذ أن بدأت رحلته إلى عالم الغربة والوحشة إلى أن صعدت روحه إلى بارئها فى أواخر سنة ١٩٠٤ ، قضى منها سبعة عشر عاما وبضعة شهور فى المنفى ، وقضى الفترة القصيرة الباقية منذ عودته فى سنة ١٩٠٠ فى وطنه يبكى دنياه التى ضاعت منه ، وأحلامه التى ذهبت أدراج الرياح ويستعيد ذكرياته البعيدة، والقريبة ، ويسترجع أيامه الحلوة والمرة التى مرت به على أرض الوطن البعيد ، ويبكى أعزاءه ، الذين طواهم الموت وهو فى غربته ، ويحاول أن يقنع نفسه بقدره ، ويتوجه إلى الله أن يكشف عنه غربته وكربته ، ويقف أمام الحياة يتأملها فى محاولة لاستخلاص العبرة منها ، وأخذت ماديته تتساقط عن روحه ليسمو فوقها فى مقامات من الزهد فى الحياة والعمل للآخرة، وسنطلق على هذه المرحلة « المرحلة الرمادية » وفى ظنى أن هذه الألوان الثلاثة التى اخترناها لهذه المراحل تكشف - بدلالاتها الرمزية المعروفة فى مجال الفنون التشكيلية- عن طبيعة كل مرحلة منها .

فى المرحلة الأولى نرى البارودى الفارس العربى بكل ما تحمله الفروسية العربية من قيم ومثل أرساها « فرسان الصحراء » منذ العصر الجاهلى ، وأداروها حول ثلاثة محاور أساسية : الفتوة والحب والخمر ، ومن هنا نرى شعره فى هذه المرحلة معبرا عن حياته ، وحياة الفارس العربى ، بوجهها الجاد ووجهها اللاهى ، تعبيرا لا نفتقد فيه شخصيته المتميزة ، تتردد فيه أسماء طائفة من محبوباته وذكرياته العاطفية معهن بين الطبيعة الجميلة ومجالس الشراب واللهو والغناء ، كما تتردد صور المعارك التى خاضها متغنيا بشجاعته فيها وفروسيته ، وفى قصائد هذه المرحلة يختلط الوجهان الجاد واللاهى فى حياته ، وتتشابك خيوطهما الخشنة والناعمة لتشكيل النسيج الفنى الجديد الذى يحمل أصالة التراث وجدة المعاصرة ، فى محاولة بارعة للمزاوجة بين الحياة المصرية التى يحياها فى واقعه ، والحياة البدوية التى يحياها فى خياله ، ولذلك تتردد فى هذه القصائد الرموز الفنية القديمة التى أصبحت ثوابت فى شعرنا العربى ، وتتردد معها متغيرات العصر الذى يعيش فيه ، والواقع الذى يعيش معه ، فنرى رموز التراث العربى وعلاماته من أسماء الأماكن العربية وأسماء المحبوبات العربيات ، وإلى جانبهما نرى مظاهر الحياة المصرية ، حاضرها وماضيها ، « وأضواء المدينة » التى تتألق فى ليالى القاهرة الساهرة ، وأحلام الريف التى تنام وتصحو على السواقى والجداول ومزارع القطن وسنابل القمح ، وأمجاد الماضى الخالد التى تعيش مع الهرمين وأبى الهول والآثار الفرعونية الممتدة على ضفاف الوادى من أسوان إلى الجيزة ، ومع كاظمة وحزوى والغضا والعقيق واللوى والبان والعَلَم والخزامى والغبال والسلم ، نرى الجيزة وحلوان والروضة والمنيل والمقياس وجميلات الروضة وفاتنات حلوان وحسان شبرا ، وبين الثوابت والمتغيرات المعاصرة تتم عملية مزاوجة بين حياته كما يحياها فى حاضره وحياة الشعراء القدماء كما عاشها معهم فى شعرهم .

ولكن الظاهرة التى تلفت النظر فى شعر هذه المرحلة أن العنصر التراثى فيه يبدو أكثر ظهورا من عنصر المعاصرة ، وهى ظاهرة تبدو طبيعية إذا لاحظنا أن هذه المرحلة هى مرحلة البداية التى كان البارودى يمارس فيها تجربته الفنية من خلال

محاكاته للنماذج الفنية التراثية ، فمن الطبيعى أن يبدو مشدودا إليها فلم يستطع أن يحقق تلك المزاوجة التى نجح فى تحقيقها بعد ذلك بينها وبين المعاصرة .

وظاهرة أخرى تلفت النظر فى شعر هذه المرحلة ، وهى ظاهرة الوحدة الموضوعية ، التى تبدو إرهاصات بها فى بعض قصائدها لأول مرة فى تاريخ الشعر الحديث ، هى تلك القصائد التى كانت تستقل بموضوعات خاصة بها لا تشركها فيها موضوعات أخرى .

فإذا مضينا بعد ذلك إلى المرحلة الثانية « المرحلة الحمراء » فإننا نلاحظ أن شعره فيها يدور حول محور أساسى واحد ، وهو الدعوة الثورية التى تحاول الكشف عن فساد الحياة السياسية من ناحية ، ومحاولة إصلاحها من ناحية ثانية ، ثم الوقوف فى وجه التدخل الأجنبى فى مجالات الحياة المصرية الاقتصادية والسياسية من ناحية ثالثة ، وقد استطاع البارودى أن يعكس فى شعر هذه المرحلة الآمال التى كانت تجيش بها صدور الشعب والجيش ، وما يحلمون به من انقلاب يغير الثالوث الذى يقف وراء الفساد ، والذى يتمثل فى الحاكم والحاشية والحكومة، وما كان يلوح فى الأفق من نذر ثورة يقوم بها الجيش تطيح بأسباب هذا الفساد ، وتقلم أظفار التدخل الأجنبى ، وتحقق للشعب أحلامه فى حياة نيابية ترسى دعائم الديمقراطية، ولذلك تنتشر فى قصائد هذه المرحلة العبارات الثورية الملتهبة التى تعكس المشاعر الثورية التى تجيش بها نفوس الشعب والجيش ، وتتردد الصيحات الجريئة التى تدعو إلى الثورة أو الانقلاب الذى يحقق هذه الأحلام ، وتتردد عبارات الأسف والحسرة على ما أصاب مصر بعد ماضيها المجيد الذى يشهد به تاريخها العريق ، وكأنه يستنفر قومه ليدركوا الأمر قبل أن يفلت من أيديهم ، ويحدد لهم أوصاف البطل المنتظر وما يجب أن يتحلى به من صفات تتيح له القيام بهذا الدور البطولى ، وتتحول طائفة من قصائد هذه المرحلة إلى ما يشبه أن يكون « منشورات ثورية » .

والظاهرة الفنية الّتى نسجلها على شعر هذه المرحلة هى اتجاه البارودى إلى تحقيق الوحدة الموضوعية بصورة أقوى من المحاولات والتجارب التى لاحظناها على

شعر المرحلة السابقة . كما نسجل على شعر هذه المرحلة أيضا غلبة عنصر المعاصرة والتجديد على العنصر التراثى ، وهى ظاهرة تبدو طبيعية ، فقد كان البارودى فى هذه المرحلة يعيش حياة عصره ، ويتخذ من شعره أداة للتعبير عنها تعبيرًا على قدر كبير من الصدق والواقعية .

فإذا مضينا بعد ذلك إلى المرحلة الثالثة « المرحلة الرمادية » ، فإننا نلاحظ أن شعره فيها يدور حول ثلاثة محاور أساسية : ذكريات الماضى الحلوة والمرة ، ذكريات شبابه من ناحية وذكريات الثورة من ناحية أخرى ، ثم البكاء على الأعزاء الذين رحلوا عن الحياة وهو بعيد عنهم فى غربته الموحشة ، ثم الحِكم التى تعكس خلاصة تجربته فى الحياة ، وتمثل نزعة واضحة نحو الزهد فيها واليأس منها والتفكير فى المصير المحتوم وهى حِكم كانت تتردد فى ثنايا قصائده ، ولكنه كان يفرد لها فى أكثر الأحيان مقطوعات كاملة ، وهى من ناحية أخرى تختلف عن الحكم التى تنتشر فى المرحلتين السابقتين ، فهى هنا تدور حول محور أساسى واحد لا تكاد تخرج عنه إلا فى مواضع قليلة ، وهى محور الزهد فى الحياة والتفكير فى المصير المحتوم، ولكنها - كالحِكم فى المرحلتين السابقتين - تعد انعكاسا لظروف حياته ومتغيراتها فيها .

وشعر هذه المرحلة كثير ، وربما كان السبب فى هذا يرجع إلى فرص الفراغ التى كانت متاحة له فيها أكثر مما أتيحت له من فرص فى المرحلتين السابقتين اللتين كان مشغولا فيهما بحياته من ناحية ، وحياة شعبه من ناحية أخرى ، ومن غير شك فإن أروع ما قدمه فى هذه المرحلة هى ملحمته الطويلة التى سجل فيها السيرة النبوية فى معارضته لبردة البوصيرى ، والتى سماها « كشف الغمة فى مدح سيد الأمة » ، وقد امتد بها امتدادًا طويلا حتى بلغت أربعمائة وسبعة وأربعين بيتا ، وهى ليست مدحا خالصا للرسول عليه السلام كما فعل البوصيرى ، ولكنها تاريخ كامل للسيرة النبوية ، ولا شك فى أنها هى التى وجهت أحمد محرم إلى نظم ملحمته فى السيرة النبوية المعروفة بالإلياذة الإسلامية .

على امتداد هذه المراحل الثلاث ، وعلى طول الطريق الذى سلكه البارودى فى رحلته الفنية ، تتساقط قطع براقة فى بعض قصائده تعد انعكاسات للحياة المعاصرة التى يحياها بما تمثله من بعض مظاهر هذه الحياة، وفى ظنى أن البارودى كان يحرص على ظهورها فى شعره ، وكأنه يرى أنها تؤكد أنه على الرغم من تراثيته التى أقام عليها بناءه الفنى - لم ينفصل عن عصره ، ولم يبت حباله من الحياة العصرية الحديثة التى كان المجتمع المصرى يأخذ بأسبابها منذ أن رفع إسماعيل شعاره بأن يجعل مصر قطعة من أوروبا .

ويبدو الحديث عن الكهرباء أكثر هذه القطع البراقة ظهورًا فى شعره ، ومعها يظهر الحديث عن آلة التصوير وعن المنظار المقرب وبعض المظاهر الحضرية الحديثة ، وهو يوظفها توظيفًا فنيا على قدر غير قليل من البراعة فى رسم نراه يتحدث عن القطار الذى يسميه الوابور وهى التسمية التى أطلقها عليه الشعب المصرى فى أول عهده به ، تعريبًا أو تمصيرًا لكلمة « البخار » فى اللغتين الإنجليزية والفرنسية ، وهو يصف رحلته به مستغلا رموز الرحلة المألوفة فى القصيدة العربية القديمة ، فنرى على اللوحة الحديثة ألوانا يستمدها من صندوق الأصباغ التقليدى ، حتى ليتراءى القطار فى بعض أبياته التى تحدث عنه فيها جوادًا أدهم فيه كل الرموز الثابتة فى الشعر القديم ، ومعها تحولت اللوحة الحديثة إلى لوحة تراثية ، وظهر القطار عليها جوادًا عربيا أصيلاً .

وإلى جانب هذه القطع البراقة التى تعكس بعض مظاهر الحياة العصرية ، نرى فى بعض مواضع من شعره كلمات أجنبية وكلمات مصرية من لغتنا الدارجة ، فالخمر فى بعض قصائده ، برندى والدابة هى النبد « التمسية الفارسية لها » والفرس مسند وهى التسمية الفارسية لها أيضا ، وذلك « الفستان » هو الأتك وهى التسمية التركية له ، ومع الكلمات المصرية التى نراها فى بعض قصائده نحس أن البارودى - كما كان يحرص على أن يؤكد عصريته - يحرص أيضا على أن يؤكد مصريته ، وأن يشيعوا جوا الظرف القاهرى وخفة الروح المصرية فيها ، وكأنها روح البهاء زهير الشاعر المصرى الرقيق تطل علينا من جديد .

هذا هو البارودى بين التراث والمعاصرة ، رائد الشعر الحديث ، ورأس المدرسة الإحيائية ، أرسى أصول القصيدة العربية الجديدة ، ورسم للإحيائيين من بعده طريق التجديد القائم على الموازنة الواعية بين التراث والمعاصرة ، وعلى إدراك أن للعصر حقا على الشاعر لابد من الوفاء به ، وهو حق يجب ألا يجور على حق التراث علينا ، حتى لا يكون التجديد كالنبات الشيطانى لا نعرف من أين ظهر ؟ ولا كيف ظهر ؟ وحتى لا نكون كمن « فقد الذاكرة » على حد عبارة العقاد العظيم ، ومن الحق ما لاحظه الدكتور هيكل فى مقدمته الممتازة لديوانه من أن شعره كان فى عصره جديدا كله وهى ملاحظة بالغة الدقة والذكاء لا تظهر دقة الحكم فيها ،وذكاء النظرة إليها ، إلا مع الرجوع إلى حالة الشعر قبل البارودى ، لتحديد دوره فى حركته بعد ذلك ، دور الرائد الذى لا يكذب أهله ، والدليل الخبير بمسالك الصحراء الذى يخترقها مغمض العينين ، وقد دوخها وسلكها ، كما كان القدماء يصفون أدلاءهم فى شعاب الصحراء الملتوية الغامضة .

★ ★ ★

تعقيب منهجي
حول أصول المنهج في كتابات
يوسف خليف

بقلم الدكتورة / **مي يوسف خليف**

(يوليو ١٩٩٥)

البدايات: مع الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلى

قدّم يوسف خليف للأدب العربى كمّا من الدراسات التى أثرت حياتنا الفكرية، وأخذت على عاتقها التأصيل لمنهج البحث فى الأدب قصدًا إلى ضرب من الانفتاح على الموروث ، وإعادة طرحه على الساحة الأدبية من خلال رؤية جديدة ، وموقف فكرى متميز ، يجعل مفتاح شخصية الباحث الدأب والكد الذهنى ، فى محاولات جادة لقتل القديم بحثا على منهج جيل الأساتذة القدماء ممن ساروا فى تلك السبل الوعرة، وتسلحوا بأدواتهم المتنوعة فى محاولة اختراقها واجتيازها.

ويبدو لنا الدكتور خليف واحدًا من هؤلاء الذين استوعبوا الدرس جيدا ، فأخذوا بمقوماته ، وساروا عليه ، وأصلوا له ، ورسخوا مفاهيمه فى أذهان طلابهم، فكونوا فى حياتهم ، ومن بعدهم - مدرسة أدبية منضبطة ، يقوم منهجها على ضرب من التواصل ، وتنهض رؤاها على نمط من الوضوح والجدة ، ومعلم من الانتفاح والتمايز ، لعلها تتكشف فيما تنعرض له تفصيلا عبر هذا المدخل حول خصوصيات أولى دراسات يوسف خليف، والكلام عن الخصوصيات هنا يحدد لنا ملامح هذا البحث من ناحية ، ويكشف لنا مناطق التمايز من ناحية ثانية ، ثم يرصد أمامنا طبائع القضايا والمشكلات التى تستحق أن نتوقف عندها فى أناة وروية وتمعُّن وإعادة نظر منهجى من ناحية ثالثة [1] .

ودعنا نبدأ الحوار مع أولى خُطى يوسف خليف مع الدرس الأكاديمى منذ تشبث فى دراسته للماجستير بشعر الصعاليك ، وكأنه كان ينبئ عن إصراره - كباحث مبتدئ وقتئذ - عن إصراره على البحث فى المناطق المجهولة منذ أقدم

عصور أدبنا العربي وأشدها غموضا ، وهي المناطق التي قلّ شعر شعرائها ممن غمرتهم حياة الصحراء المجدبة الشاقة ، فأعلنوا تمردهم على الأنظمة القبلية النمطية باعتبارها البُنى الأساسية التي شكلت حياة المجتمع الجاهلي ، ومن ثم امتد تمردهم إلى بنيان القصيدة الجاهلية ذاته ، فحملوا معاولهم قاصدين هدمها استكمالا لصورة نفورهم القبلي ، وبحثا عن صيغة من صيغ التوازن في نمط العيش ونمط الفن على السواء .

وكأن الباحث قد أصر على الانتصاف لتلك الطائفة التي لاقت عنتا وظلمًا مرة بقياس المجتمع ، ومرات أخر بقياس الدارسين والنقاد ، فوقف عنده طويلاً مفتشا عن مقومات حياتها ، ومتأملا معالم منها ، وكاشفاً ملامح التجديد التي صدر عنها أقطابها ، الأمر الذي دفعه إلى تعدد قراءات مساعدة في حقول الدراسات النفسية والاجتماعية بحثًا عن دوافع الانشقاق على الجماعة ، أو إعلان التمرد عليها ، أو إيثار الاغتراب عنها ، أو الإصرار على ترشيح منطق الرفض والثورة منهجا من مناهج الحياة ، وسبيلا من سبل البقاء .

في هذا السياق جاءت دراسة شعر الصعاليك بحثا عن الجديد، وخروجا عن المألوف ، وتجاوزا للنمطي المطروق، ورفضا لتكرار الدرس المستهلك في زحام المناطق السهلة الواضحة ، وإن شئنا الدقة فهو البحث عن استكمال صورة الدرس الأدبي من خلال إبراز ما نقص منه ، حيث تجاهلته ذاكرة الدارسين ، أو طواه الزمن في غياهب النسيان ، فظل مجهولا غائما ، وربما - ودون مبالغة أو حماس - بقي مجهولا لولا تلك الدراسة الخاصة بشعر الصعاليك (٢) .

وعلى مستوى المنهج أعدّ الباحث عُدّته من واقع قراءاته في الدراسات المتعددة في علم الاجتماع ، وعلم الجريمة ، وعلم النفس ، مما يسهم في كشف جوانب الشخصية عبر مستوياتها الوراثية أو المعرفية أو النفسية أو الاجتماعية والأخلاقية ، ليتخذ من عالم الصعلكة حقلا للتطبيق ، ومجالا رحبا للدرس ، فيخرج علينا ضمن نتائجه الكبرى بصور من التمايز والتفرد التي اصطنعها أقطاب تلك

الطائفة ، حتى أضافوا من خلالها سمتا جديدا إلى بنية القصيدة الجاهلية المتعارف عليها لدى شعراء القبائل وكأنما وضعوا بين أيدينا قياس أول حركة تجديدية فى تاريخ الشعر العربى هى نبت نفس البيئة وإفراز نفس العصر قبل مجىء حركات التجديد التى شهدتها القصيدة العربية عبر عصور التحول الحضارى والسياسى والفكرى والفنى (٣) .

وإذا بالدراسة تفرز لنا عناصر التجديد التى تشبث بها الصعلوك لنتوقف عندها تحليلا منذ خروجه - أى الصعلوك - على القبيلة ، إلى خروجه بالتبعية على القصيدة ، فلم يشأ أن يقف أو يبكى ، أو يوقف أو يستبكى أمام الطلل ، ولم يشأ أيضا أن يهزم أمام عالم المرأة بقدر ما أثر الفرار منها ، ومال إلى المغايرة فى حواره حولها ، وحول طيفها الذى أحاله إلى طيف متصعلك يجد فيه معادلا أمينا لواقعه ، وصورة حية من صور عالمه ، وتطبيقا فعالا للطبيعة النوعية لفلسفته .

وإذا بدارس الصعاليك يقيم منهجه - أساسًا على الاستقراء للمرويات أخبارًا وشعرًا ، واستقصاء لأركان المادة النصية التى نهض على جمعها ، فسجل بذلك معلما بحثيا فى كيفية الجمع ، وأمانة التنقيب ، يدفعه إلى ذلك الجلد والتحمل ، مما يمتد لديه إلى مستوى المعالجة والتناول والتصنيف والدرس التحليلى، إلى أن استقام المنهج بين يديه ، فهيأ لنا من شعر الصعاليك ديوانا نقرؤه من واقع تصوره له ، باعتباره منظومة متكاملة تتداخل فيها رؤى زعيمهم الشعبى (عروة بن الورد) ، مع تمرد الرفاق الذين جمعتهم قسوة الحياة ، ووحدهم البحث عن صيغة للخلاص من الظلم الاجتماعى ونمطية التعبير القبلى معا (٤) وعلى غرار ما استوقفه من أمر السليك بن السلكة والشنفرى وتأبط شرا وغيرهم من أقطاب الطائفة .

ولسنا فى حاجة هنا إلى التوقف عند منهج الدراسة من باب التزكية أو الإشادة أو تسجيل الإعجاب والانبهار بها ، فهذا أمر سبقتنا إليه دراسات كثيرة حول الكتاب وأصول المعالجة البحثية ، ولا يحسن بنا هنا أن نكررها حتى يظل

الفضل فيها منسوبا لأهله ، وحتى لا نقع أيضا فى خضم دائرة التكرار ، ولا يجدر بنا حقيقة إلا أن نتأمل الظواهر المنهجية التى حددناها أساسًا لهذا المدخل بشكل موضوعى فحسب .

وابتداء من تناول الصعلكة من المنظور اللغوى إلى الكشف عن البعد الاقتصادى إلى تحديد النمط الاجتماعى ، إلى الإبانة عن المستوى الأخلاقى والمعرفى يقودنا الدرس عبر تدرج منطقى حاد وجاد وطريف ومقنع إلى الانفتاح على عالم الصعلوك الذى حقرته القبيلة أو نَفَرت منه أسرتُه فظلمته ، فعاش طريدًا منبوذا حتى فيما صاغته قريحته من شعر عبّر به عن طبيعة معاناته وخصوصية نمط حياته (٥) .

من هنا كان امتداد البحث من أجل استكشاف مناطق التجديد الفنى التى انتهى إليها شعر الصعاليك ، لا باعتبارهم أفرادًا من أصول قبلية ، ولا من ضحايا الخلع القبلى فحسب ، ولكن باعتبار قياس التوحد ولغة التقارب التى جمعت بينهم حتى صاروا أصحاب رؤى متقاربة ، يذودون عنها ، ويتشبثون بها ، ويشقون طريقهم فى الحياة من خلال تبنيها والانتصار لها .

ولم يجد الباحث مخرجا لتسجيل معالم الجدة الفنية فى أعمالهم إلا من خلال التوقف عند نمطية الأداء الفنى للنفاذ إلى مناطق تجاوزها من خلال مقطوعاتهم التى غلب عليها منطق الارتجال ، وترشيح البديهة وسرعة النظم ، فعكسوا من خلالها إيقاع حياتهم بصورة صادقة بعيدة عن التكلف ، خالية من التصنع ، نائية عن الافتعال ، حتى بدت المقطوعة لديهم رمزا دالا من رموز ذلك التمرد ، كما كانت طرحا أمينا لمنطق الواقع الحركى الذى لم يعرف فيه الصلعوك استقرارا ولا هدوءا ، كما كانت مؤشرا من مؤشرات الكشف عن طبائع الرؤى ، واللمح الخاطف إلى سرعة التناول والمعالجة بشكل يعكس - تلقائيا - سرعة التنقل والعدو عبر أجواء الصحراء المفزعة (ليلها ونهارها على السواء) . وكأن المقطوعة عند الصعاليك مثلت - ضمن ما مثلته - نمطا من أنماط الخروج على بنية القبيلة،

وشكلت ضمن ما شكلته - ضربا من ضروب الرفض لما تعارف عليه شعراؤها ، فكانت - بمصطلح الباحث - خروجا على العقد الفنى الذى يستكمل دائرة الخروج على العقد الاجتماعى ، ألم يتندر تأبط شرا بابن القبيلة فى إحدى اللوحات الساخرة التى رآه - فى جانب منها - غير صالح لأن يعتمد عليه أو يستعين به ، والويل - كل الويل - لمن يلجأ إلى ابن القبيلة موضع ذلك التندر والاستهزاء :

فَذَاكَ هَمِّى وغَزْوِى أسْتَغِيثُ بِهِ ... إذاَ اسْتُغِيثَ بضَافى الرَّأْسِ نَعاَّقِ
كالحِقْفِ حَدَّأه النَّامُونَ قُلْتُ له ... ذوُ ثُلثَّيَنِ وَذُو بَهْمٍ وأَرْبَاقِ.

فقد طرح المفارقة بين مشهد الصعلوك الجاد كما يراه ويعتد بمسلكه فى مقابل الرعاة من أبناء القبائل ممن صورهم على المستوى الجسدى والنفسى والاجتماعى بهذا الشكل التهكمى المتهالك من « ضافى الرأس» و « النعاق » إلى التشبيه بالحقف ، والتوقف عن حرفة الرعى ، وأرباق الإبل والأغنام وكأنما أفقد الرعاة إمكانية التشبه بالفرسان أو الاقتراب من عالمهم ممن أدرج الصعاليك ضمن دوائرهم ، حيث صدروا عن مقومات الفروسية ، فكانت أساسًا لطرح المفارقات ، ورسم الجوانب الفنية لصورة الصعلوك ولوحة الصعلكة ، ولعل هذا المشهد قد مثل قاسما مشتركا بين أبناء الطائفة وأقطابها الكبار ، وقد عمقه عروة بن الورد باعتبار زعامته للصعاليك ، وتوحده الفكرى معهم مما صوره قوله المشهور :

أُقَسِّمُ جِسْمى فى جُسُومٍ كَثِيَرةٍ ... وأحْسُو قَرَاح المَاء والماءُ بَارِدُ

فكان هذا التوحُّد واحدًا من مؤشرات مداخله الأصلية إلى الامتناع بفلسفتها، ومحاولة الإقناع بها ، كما كان كاشفا عن تجليات خاصة بتحمل التبعة بين الرفاق ، ، والركون إلى مقومات الحركة ومعطياتها ، تلك التى عرض منها جانبا فيما صوره من مشهد الصعلوك الخامل الذى رآه مرفوضًا من عالمه ، منبوذًا بين رفاقه ، معزولا عن رؤاهم ، فصوره آبقا ورافضا للحركة ، وخارجا عن نسق الفكر لدى أصحابها ، فكان موقفه الساخر منه منتهيا إلى التنبيه بطرده من الطائفة (٦) .

من هذا المنطلق كانت لغة التقارب ومعالم التشابه بين شعر الصعاليك مبررة باعتباره منظومة فكر وفن ، مثلت قياس حياة الجماعة المستقلة ، ومحاور إبداع شعرائها ، الأمر الذى انتهى بالدراسة إلى استكشاف واضح ومفصل لأهم الملامح والقسمات الفنية التى احتوتها أولى حركات التجديد فى القصيدة العربية فى عصرها الأول ، حتى بدت تعبيرًا واقعيا صريحا وجليا عن عالم مبدعيها ، بما لا يدع مجالا لإعمال الخيال أو تعقيد الصور ، بقدر ما تعد دفعة شعورية صادقة ، ناطقة بمرمى الشاعر من خلال جدله مع واقعه ، وصراعه مع عالمه بشكل مباشر، لا يحتمل مواربة ، ولا ميلا إلى صنعة أو كلفة أو تعقيد ؛ الأمر الذى تجسد بدوره – أيضا – فى مناهج الصياغة عبر المستويات التعبيرية المباشرة ، أو حتى من خلال المستويات التصويرية القليلة التى جنح بعضهم إلى صياغتها بشىء من العمق الفنى(٧) . ومع واقعية التعبير عن عالمهم المعاش ، ومع صدق النفس والاتساق معها فى عالم الصعلوك بدت القصصية لغة فنية أيضا ميزت أشعارهم . فكشفت عن جانب متميز من حياتهم التى تبلورت فى أقاصيص البطولة ومغامرات الفرسان، والفوز بالغنائم ، وتوزيع الثروة ، ولذا كان للقصصية فى أشعارهم مذاق خاص ، كما كان لها سياق متفرد يختلف – إلى حد بعيد – عن قصة الحرب الجاهلية فى صورتها الجماعية المبكرة ، وبالتالى عن أيام العرب والإيقاعات الملحمية التى غلفت بطولات فرسان القبائل ، على غرار ما نعرفه عن عمرو بن كلثوم وطرفة بن العبد وأمثالهما فقد ظلت الأقاصيص هنا – أى فى عالم الصعلكة – بمثابة اعتراف مؤكد بالمؤثر البيئى زمانًا ومكانًا عليهم ، ثم كانت من ناحية أخرى مكملة سجلا تاريخيا موثقا لطبيعة الحركة ، وطرحا لمنهج زعمائها فى سبل البحث عن أفضل سبل العيش من منظورهم الخاص ، وإن انتفت لديهم فكرة الزعامة والفردية المطلقة فى إطار الفلسفة الواحدة ، فكانوا أقرب إلى فرسان المائدة المستديرة على نحو ما صورهم صاحب الدرس بنفسه فى ظل هذا التصور (٨) .

صحيح أننا قد نتلمس جوانب من عناصر القص تبرزها لنا مغامرات شعراء العصر الجاهلى من غير الصعاليك ، كما كان عند امرئ القيس فى زحام عالمه

الغزلى الماجن ، ولكن الموقف يختلف على مستوى المعالجة وصيغ الأداء بين قصصية الصعلوك ، وقصصية الشاعر القبلى سواء أوظف فى خدمة القبيلة ، أم فى خدمة ذاته من خلال القبيلة أيضا (٩) .

إنه الاختلاف بين منهج حياة أى من الفريقين وبين عالم الصعلكة ، وهو التباين الذى تحكيه انعكاساتها على نفسية كل منهم ، بما يكفى لتسجيل جوانب الظاهرة بدقة وواقعية ملموسة .

ومع القصصية والواقعية نراهم وقد مالوا إلى التجديد ، وإن شئنا فهو التحول والبحث عن التمُّيز فى كل شىء ، حتى فى موقفهم من المرأة ، تلك التى تحولت - بدورها - من عالم المحبوبة موضوع الغزل والبكاء الطللى ورحلة الظعينة والاستعانة بالرفاق لتصبح الزوجة التى تمثل صوتا خاصا يحاول أن يكبح جماح الصعلوك خوفا عليه من الموت المرتقب كلما آن له أن يخرج غازيا .

وهو يناجى من خلال هذا الصوت نفسه كشفا عن مبررات تمرده وحتمية خروجه ، فما زالت الزوجة قلقة عليه تخشى مغبة خروجه ، وتسأله البقاء لئلا يفقد من أول رمية له فى صراعه من أجل البقاء والعيش الكريم ، وعندئذ يعلن الصعلوك إصراره على التمرد والرفض أيضا ، امتدادا لمنهجه فى مسار الرفض القبلي ، فهو يأخذ موقفا خاصا من عالم المرأة يتبلور منه جانب فى تحويلها إلى موقع عملى ، لا يعنيه منه البكاء أو النحيب ، أو الإشفاق على النفس ، بل كأنه ينقض رؤية امرئ القيس وأشباهه من أصحاب الطلل حين أفاضوا فى صيغ البكاء ، واستهوتهم مواقف النحيب أملا فى التخفف من ألم النفس ومعاناة التجربة (١٠) .

وإنَّ شِفائى عَبْرةٌ مهراقَةٌ فهَلْ عند رسمٍ دارسٍ من مُعَوَّل ؟

فإذا بالصورة ترفض تمامًا من قبل تأبط شرا حتى ليحيل الأمر إلى تناقض صريح وتضاد بيِّن بين منطقه وبين منطق شعراء القبائل ، ليرى الموقف من منظور مختلف وسياق خاص :

ولا أقـــول إذا مـــا خلة صـــرمت — يا ويح نفـــسى من شـــوق وإشــفــاق

لكنمـــا عِـــولى إن كنت ذا عـــولٍ — على بصـيـر بكسب الحـمـد سـبـاق

سـبـاق غـايات مـجـدٍ فى عـشـيـرته — مـــرجِّع الصـــوت هدًّا بين أرفـــاق

وكـأنه راح يرمى إلى تأكيد نفس اللغة فى نفس القصيدة حين يقول مرة أخرى :

إنى إذا خلة ضنت بنائلهـــــا — وأمـسـكت بضـعـيـف الوصل أحـداق

نجـوت منهـا نجـائى من بجـيلة إذْ — ألقـــيت ليلة خـــبت الرهط أرواقى

ألا ترى هذا التداخل المقصود الذى يقرن الشاعر فيه بين عالم المرأة وعالم الصعلكة على سبيل التعويض النفسى ، إنه الفرار منها إلى عالم الرفاق كما كانت إشكالية الفرار من القبيلة إلى الطائفة ، أو رفض القبيلة إلى القوم أو الحى ، ولكنه الفرار المؤقت الذى لا يستقيم الموقف إلا من خلال إعادة النظر فى طبيعة العلاقة الحتمية بعالم المرأة حين تتحول من فتاة الشاعر القبلى صاحبة الطلل التقليدى ، إلى الزوجة صاحبة الصعلوك الفارس ، تلك التى يعلق عليهاأمله فى ترشيح ضرورة الخروج وتأكيد رؤيته وتبرير موقفه ، بدءا فى ذلك من اتخاذ طيفها وسيلة إلى إبراز جانب من تلك الرؤية منذ جعله طيفا متصعلكا يتسق مع عالمه ، فكانت مقدمة « تأبط شرا » كفيلة بتصوير هذا النمط من خصوصية الأداء : (١١) .

يا عـيـد مـالك من شـوق وإبراق — ومـــــر طيف على الأهوال طراق

يسرى على الأين والحيات محتفيا — نفـسى فـداؤك من سـار على سـاقِ

وبدءا من توظيف الطيف النسائى - بل لنقل طيف الصعلوك نفسه بهذا المنظور الخاص - يأتى توظيف الشاعر لموقع المرأة الزوجة التى يكثر من حواره معها وحولها ، تبريرا لفلسفة الخروج ومنطق الغزو ، مما يتكشف عنه موقف الصعاليك -

كفئة - من عالم الزوجات ، وخاصة حين يتغزل فيها الواحد منهم ، على طريقه الشنفرى فى تائيته المشهورة (١٢) أو حتى فى قصده إلى تهدئة روعها وإظهار فروسيته من خلال حواره معها على طريقة عروة :

ذرينى ونفسى أم حسان إننى	بها قبل أن لا أملك البيع مشترى
أحاديث تبقى والفتى غير خالدٍ	إذا هو أمسى هامة فوق صَيِّر (١٣)

أو فى تحديد مكانتها بين نساء الحى أو الطائفة ، وخاصة حين يعرض لمشهد الصعلوك الخامل الذى لا يعتد بموقفه من عالمه ، حين يراه أقرب إلى حس العبيد ممن يقبلون العمل فى خدمة نساء القوم :

يعين نساء الحى ما يستعنه	ويمسى طليحا كالبعير المحسر

أو فى تحليل صورته الطبقية على المستوى الاقتصادى بما يحفزه إلى تفسير ما وراء العدوانية والغزو والنهب من أجل إنقاذ كرامة المرأة الزوجة حتى لا تظل فى دائرة الذل وامتهان الكرامة ، (ومن كل سوداء المعاصم تعترى) وحتى يحميها ويحمى أبناءه من مشهد غير كريم لا يرتضيه لها ولا لهم :

فإن فاز سهم للمنية لم أكن	جزوعا وهل عن ذاك من متأخر ؟
وإن فاز سهمى كفكم عن مقاعد	لكم خلف أدبار البيوت ومنظر

ومن هنا كانت رؤية الصعلوك للعالم النسائى من منظور مختلف عما ساد بين أبناء القبائل ، فلا هو قصد إلى غزل صريح فى عالم الحرائر أو القيان كما عرفنا من أمر امرئ القيس أو الأعشى أو طرفة ، ولا هو سار على منهج المتيمين على غرار ما شاع فى غزليات عنترة وأمثاله ، ولكنه شق سبلا أخرى مخالفة راحت تعكس مخالفته لكل ما يدخل فى النسيج القبلى ، بل راح يحكى قصة صراعه مع القيم عبر جوانبها الاقتصادية ، والاجتماعية والفنية على السواء ، وهكذا شاء الصعلوك ، وشاء له واقعه أن يتفرد بموقفه تجاه عالم المرأة ، ألم يُنسب بعضهم إلى أمهاتهم على غرار من كان السليك بن السلكة ، وخفاف بن ندبة ؟ (١٤) .

كما تغنى بعضهم من واقع حواره حول أمه على سبيل الإطلاق والتعميم الجامع لأبناء الطائفة على نحو ما سجله الشنفرى فى لامية العرب والتى نظم فى مطلعها :

أقيموا بنى أمى صدور مطيكم   فإنى إلى قوم سواكم لأميل

بل قد حلا لفريق منهم أن يطلق على زعيمهم الشعبى (عروة) أم العيال؛ تشبها له بعطاء الأم ، ودأبها على خدمة أبنائها ، وقبولها لكل صور المعاناة من أجل رفع المعاناة عنهم . و كذلك كان أمر الصعلوك الزعيم إذا ما طلبوا منه إغاثتهم : « يا أبا الصعاليك أغثنا » .

لقد أصبحت رموز القرابة لديهم كاشفة عن خصوصية عالمهم ، مرشحة لطبيعة توحد فكرهم ومنهج حياتهم فى ظل صراعاتهم الدامية الممتدة من أجل البقاء فى سياق عيش كريم ، مما ظل دافعًا إلى استمرارية لغتهم عبر هذا المستوى من التعامل والمعالجة ، فإذا بمالك بن الريب – فى العصر الأموى – تستوقفه صلات القربى ، ويشغله عالم المرأة الباكية على فراقه لها (على عكس ما كان المنظور الطللى) مرة أثناء رحلته مجاهدا فى جيش سعيد بن عثمان بن عفان ، وأخرى إذا ما بلغها نبأ موته (على نحو ما تخيله الشاعر) وهو بصدد رثاء نفسه فى خراسان ، فلا يفتأ يذكر بكاء ابنته وهى تنتحب بسبب من فراقه ووداعه لها :

تقول ابنتى لما رأت طول رحلتى   سفارك هذا تاركى لا أبا ليا

وإذا هو يذكر فئات من نساء قومه يجمعهن على وجه الإجمال منطق البكاء وهن (يفدين الطبيب المداويا) ، ثم يفصل فى ذكر بعض من مواقف أولئك النسوة من ذوى قرباه ، ممن يشتد إليهن انتماؤه ، ويخص منهن : أمه وابنتيه ، وخالته ، وزوجته :

فمنهن أمى وابنتاى وخالتى   وباكية أخرى تهيج البواكيا

إلى جانب ما عرضه فى ثنايا حواره حول والديه ، وقد بلغا من الكبر عتيا ، وكيف تأثرا من جراء بعده عنهم وفراقه إياهم :

ودر كـــبـــيـــرى اللذين كـــلاهمـــا علىَّ شـــفـــيق ناصح لو نهـــانيـــا

فهو الامتداد الإنسانى للعلاقات الأسرية التى ارتبط من خلاها الصعلوك مع المرأة الأم أو الزوجة أو الخالة ، ومع الفتاة الابنة ، وهو لم يشأ فى أى من الأحوال – الانفلات منها ، ولا التضحية بها تحت أى من ظروفه أو ضغوط الحياة من حوله ، فما زال الخط الإنسانى مستقيما فى سياق الصعلكة ، وما زال ممتدًا متواصلاً عبر أى من فتراتها التاريخية ، إذا ما سلمنا بامتداد الحركة بعد عصر الجاهلية (١٥) .

وتمتد ظواهر التجديد ، وتتعدد صور المغايرة فى منطق الصعلوك ، بما يسهم فى تحديد طبيعة رؤيته للأنظمة القبلية وصور الحياة كما عاشها ، فلم يجد حرجا فى توقفه صراحة عند رموز الفقر والتشرد ، و كأنه يضاهى بها رموز الغنى والثراء عند شعراء القبائل ، وكأنه يؤكد بذلك على ضرورة الغزو ومطلب الخروج ، وإذا بالمرأة هنا تتحول إلى مشجب يعلق عليه حواره والإقناع بفلسفته على طريقة عروة حين يطرح رؤيته حول تلك المفارقات الاقتصادية التى يرمى من وراء تصويرها إلى البحث عن صيغة من صيغ التوازن الاقتصادى :

ذرينـى للغنـى أســـعـى فـــإنـى رأيتُ الناسَ شــرهم الفـــقـــيـــر
وأهـونـهـم وأدنـأهـم عـلـيـــهـم وإن أمـــســى له حـــسب وخـــيـــر
يبـــاعـــده القـــريب وتـزدريه حليلتـــه وينهـــره الصـــغـــيـــر
ويمسى ذو الـغـنـى ولـه جـــلال يكاد فـــؤاد لاقـــيـــه بطيـــر
قـلـيـل ذنبـــــه والـذنـب جـم ولـكـن لـلـغـنـى رب غـــفـــور

ثم تتناثر أبعاد رؤية الصعلوك من حيث الانتماء والتوقف عند معالم الفخر ومواطن الاعتداد التى سقط من حسابه فى زحامها منطق الأنساب والعصبيات ، ليركز عدسته على التغنى بفقره وتشرده على طريقة تأبط شرا فى قوله :

بشـــرثة خلق يوقى البنان بهـــا شـــددت فـــيـــه ســريحًـــا بعـــد إطراق

ومرة أخرى فى نفس القصيدة جامعًا بين حفاء القدمين وعرى الساقين :

عـارى الظنابيب مـشـتـد نواشـره   مـدلاج أدهم واهى الماء غـسـاق

فهل كانت رموز الفقر داعية إلى تحولهم إلى عدائين بهذا القدر من التمايز والتفوق ؟ أم أنها كانت مبررا لطرح فلسفاتهم وانعكاسات رؤاهم فى شكل أكثر إقناعًا أو أشد قابلية لهذا الإقناع ؟

أغلب الظن أنها للأمرين معًا .

وضمن منطلقات التجديد ، واستكمالا لصور المخالفات التى درج عليها الصعاليك كانت كثرة ما أفرزته قرائحهم من ميل خاص إلى شعر المقطوعات تناسبا مع إيقاع حياتهم الخاصة ، فهل كان الصعلوك إلا لمحا خاطفا فى جوف الصحراء يسارع إلى الفرار لا من قبيل الجبن ، بل فى سبيل النجاة مما يصبح عنده رمزا من رموز التفرد على غرار ما صوره لنا تأبط شرا فى نجاته من عالم النساء (الغزلى) كما كان – تشبيها – من أمر نجاته من فرسان قبيلة بجيلة (موقف حربى) يوم أن صاحبه فى غزوها صديقه عمرو بن براق :

إنـى إذا خلـة ضنـت بنـائلـهـا   وأمـسـكت بضـعـيف الوصل أحـذاق

نجـوت منهـا نجـائى من بجـيلة إذ   ألقـيت ليلة خـبت الرهـط أرواقى

إن الفرار الذى عد عيبا عند أبناء القبائل أصبح محورًا للفخر هنا عند الصعلوك ، فكثيرًا ما نفى الفرسان من فكرة الفرار فى ذاتها ، ولكنها أصبحت هنا مطلبا ملحا تفرضه واقعية الصعاليك لضمان البقاء ، فالنمط مختلف – فى جوهره – عن فرار الفرسان فى ميادين القتال ، مما قد يعيرون به أمام قبائلهم ، فهى عندهم مبارزات وفروسية بين بطل قبيلة وآخر ، أما هنا فالموقف يختلف إذ تكمن من ورائه تلك العدوانية الصريحة والهجمات المفتعلة التى يصطنعها الصعلوك ، ويهمه – بالدرجة الأولى – أن ينجو منها ، على الرغم من تسليمه المطلق بقدرية الموت ، فهو لا يكاد يبعد عن منطق عنترة – مثلا – كعبد قبلى ، ولا عن منطق عمرو

ابن كلثوم - كسيد قبلى - فإذا بتأبط شرا أو عروة يصور موقفه أمام الحدث بنفس القياس المشترك بين كل الشعراء .

ويبقى الفاصل واردًا فى كون الشاعر القبلى لم يأنف من مواجهة الموت أنفته من الفرار والإدبار من ميادين القتال ، مما عُد مأخذا خطيرًا يؤاخذ عليه ، وهو ما سجلت منه طرفا قصة أسر عبد يغوث بن وقاص الحارثى فى يوم الكلاب الثانى حين نفى عن نفسه إمكانية القبول بالفرار وإن تهيأت له وسائله فإذا به يقول:

ولو شئت نجتنى من الخيل نهدة   ترى خلفها الحو الجياد تواليا

ليعير قومه وقد تركوه وآثروا الفرار :

ولكننى أحمى ذمار أبيكم   وكان الرماح يختطفن المحاميا

وهو ما قد نجد له امتدادًا آخر عبر فترة متأخرة حين يؤسر أبو فراس الحمدانى لدى الروم فيبرر لأسره من منطلق رفضه للفرار :

ولكن إذا حم القضاء على امرئ   فليس له بريقيه ولا بحر

كما يظل محتفظا بمعالم فروسيته على الرغم من أسره :

أسرت وما صحبى بعزل لدى الوغى   ولا فرسى مهر ولا ربه غمر

ولكن منطق الفرار عند الفرسان شىء ، وعند فرسان الصعاليك شىء آخر مختلف ، فقد رأينا عنترة يستكمل لوحة الفروسية من واقع محورية تصوير الفارس من عالم خصومه :

ومدجج كره الكماة نزاله   لا ممعن هربا ولا مستسلم

جادت يداى له بعاجل طعنةٍ   ورشاش نافذةٍ كلون العندم.

ولكن فرار الصعلوك يختلف من حيث طبيعته النوعية اختلافه فى دلالاته عن النموذج الشائع فى عالم أولئك الفرسان ، حيث يظل الصعلوك عداء يفاخر بسرعة عدوه اعتمادًا على ساقيه ، ألم يفد رجليه بأمه وخالته على حد تعبير الشاعر : (الحارث بن وعلة) :

فــدى لكمـــا رجلى أمى وخـــالتى غـــــداة الكلاب إذ تحـــــز الدوائر

لتعقبها صورة فراره :

نجـــوت نجـــاء لم ير الناس مـــثله كـــأنى عـــقـــاب عند تيـــمن كـــاســـر

وهو لا يفتأ يفتخر بسَبقه المطلق للفرسان والخيول ممن أحسن القوم اختيارهم لملاحقته مع رفيقه وهما يعدوان عدوا :

ليلة صـاحـوا وأغـروا بى سـراعـهم بالعـــيكتين لدى مـــعـــدى ابن براق

بل يجعل تفوقه على الفرسان مجالاً لتصوير تفوقه كعداء على بقية الكا ئنات على غرار ما أورده فى رؤيته التصويرية المفصلة :

لا شىء أســـرع منى ليس ذا عـــذر وذا جناح بجنب الريد خـــفـــــاق

كـأنما حـثـحـثـوا حـصًا قـوادمـه أو أم خـــــشف بذى شث وطُبـــــاق

وهكذا اختلف الموقف ، وبعد التصور لدى الصعلوك ، فخالف بذلك الأنظمة القبلية : واتخذ من فراره قياسا بطوليا لضمان نجاته وبقائه وبقاء أسرته ، والحفاظ على طائفته ؛ الأمر الذى أكمله بسبقه لرفاقه إلى المراقب التى اصطنعها على أعالى القمم الجبلية الناتئة ، استعدادًا لرصد حركة ضحاياه من أبناء القبائل وأصحاب القوافل ، والمسارعة إلى الانقضاض عليها والنجاة منها بالغنيمة ، ولنا هنا أن نتأمل طبيعة هذا التضاد الجغرافى بين تلك القمم المنتقاة للصعاليك ، وبين الأودية والسهول التى اتخذها أبناء القبائل مجالا للرعى والسعى وراء وسائل حياتهم. إن المرقبة تظل رمزا من رموز الاستعلاء فى عالم الصعلكة ، كما تظهر دافعا للتغلب على القهر الطبقى المفروض على أبناء الطائفة ، وهى الوسيلة إلى تحديد مصدر رزقه الذى لم يشأ أن يحيد عنه بحال .

ومع هذا لم يبرأ الصعلوك من تصوير عفة النفس لا فى إطار البحث عن الغنيمة أو توزيعها ، ولكن فى سياق مختلف بين رفاقه ، على نحو ما صوره أيضا قول الشنفرى :

وإن مـــدت الأيدى إلى الزاد لم أكن بأعـــجلهم إذا أجـــشع القـــوم أول
ومـــا ذاك إلا بسطة عن تفــضل عليــهم وكـــان الأفــضل المتــفــضل
وأغدو على القوت الزهيد كما غدا أزل تهــــــاداه التنائف أطحل

ألم تكن الغنيمة هى مقصد الصعلوك ودافعه الأول إلى الصعلكة وخلاصة مرماه من أجل توفير حياة كريمة لزوجته وصغاره ، ثم ألم تكن تلك الغنائم ، وإن اختلف القياس هى الحرب نفسها ، تلك التى أبرزت منطقة التعفف الإنسانى فى إطار عالم الفرسان من غير الصعاليك على نحو ما صوره قول عنترة :

يخـبـرك من شـهـد الوقـيـعـة أننى أغــــشى الوغى وأعف عند المغنم

ذلك أن الغنم هنا أصبح غاية مطلوبة تعكس جوهر حركة الصعاليك فقاربوا من خلالها منطق الواقعية فى التصوير ، وواقعية التفكير ، وتأكيد مبررات منطق الخروج وضرورات السلب والنهب .

وهكذا استمرت خصوصيات الرؤى مطروحة لديهم على نحو اكتملت صورته - أو كادت - فيما أضافوه إلى شكل القصيدة العربية (النمطى) منذ آثروا نظم المقطوعات أو أكثروا من نظم قصائد بلا مقدمات على مسرح الحياة الفنية إيثارهم لتجاوز الموضوعات التقليدية بين مدح وهجاء ورثاء وغزل لتتحول المواقف لديهم إلى أحاديث بطولية ومغامرات فروسية ، وقصص للغزو وصور من الفرار ، وكأنها تتمحور بصدق وواقعية فى إطار عالمهم الذى نأوا به عن منهج أبناء القبائل فى كل الأحوال .

ثم تظل الحقيقة المؤكدة أن الصعاليك لم يستطيعوا صياغة معجم شعرى خاص بهم ، ولا هم تمردوا على معارف العصر ومعطيات البيئة على المستوى اللغوى، فهم فى كل الأحوال أبناء بيئة يخضعون لسياقها العام وينضوون تحت مقومات معجمها اللغوى ومعطيات التصوير ، وإن غلبت عليهم نزعة البداوة ووحشية الأداء ، ولكنها كانت لغة غيرهم أيضا من شعراء نفس العصر ، كل ما هنالك أنهم استطاعوا

- تلقائيا - تطويع المعجم إلى حيث يشاؤون من خصوصية توجهاتهم فى طرح الرؤى والأفكار وسبل العيش ومناهج الحياة فحسب .. ثم تستمر المفارقات وتمتد لديهم على المستوى الفنى ، كما كانت على مستوى الرؤى والفلسفات الخاصة، فإن وجدنا تشابها بين منطقهم القصصى - مثلا - وبين منطق شعراء القبائل فسرعان ما تفترق الطرق وتبين الفواصل ، وتتباعد الاتجاهات، وخاصة إذا تراءت لنا قصصية الشاعر الجاهلى مترتبطة بمنظومة الحياة الجاهلية التى يسترخى فى تصويرها ، ويطول نفسه الشعرى بين التفاصيل والجزئيات ، حتى نستطيع تتبع خطاه بين أحداث وشخصيات وحركة وبيئة ، وعقدة ، حوار وحل ، وهو ما يمكن أن نتأمله بهدوء وتأن فى عالم شعراء القبائل ، على عكس ما يلقانا أو نلقاه من إيثار لذلك اللمح الموجز والعرض الخاطف الذى يبدو أشد كثافة فى عالم الصعاليك ، والذى مالوا من ورائه إلى توجه واحد يجمعهم ويلتقون فى ساحته ، فيه أقاصيص فرار إن أردنا توصيفها فى باب محدد مقابل أقاصيص الغرام عند غيرهم من الشعراء ، أو قصص البطولة لدى الفرسان من أبناء القبائل . وهنا اقترب الصعاليك من عالم القصة إذا ما استعرنا مصطلح أهلها ، وكان الخضوع المؤكد لواقعية حياتهم القلقة التى لم تعرف هدوءا ، ولا حتى قدرًا من الاستقرار أو الثبات .

وصفوة القول حول هذه الصورة وتلك اللوحات من واقع الصعاليك تظل معلقة بمنهج الباحث فى صياغتها وعرضها ، فكان منهجه بمثابة إضاءة تكشف لنا صورًا من ذلك التمايز ، وتحكى قصة الصراع ، وتحدد خصوصية الرؤى والفلسفات، وتعكس تنوع المواقف لدى أبناء الطائفة الواحدة ، ونعود معه لنراه من جديد ، وكيف يشغله الجانب المظلم القاتم من جوانب الحياة الجاهلية ، هو جانب الفردية الممعنة فى تشبثها بقضاياها فى خلال الطائفة ، وهى الفردية البارزة فى ثوب غير قبلى ، يضع شعراءها فى موازاة فردية شعراء القبائل من نظراء امرئ القيس وطرفة والأعشى وغيرهم ، وهى فردية من نمط غريب غرابة الفئة وتفرد سلوك أبنائها ، ويبدأ الباحث - كما رأينا - معتركه البحثى حولها من منطلق التحديد اللغوى والاصطلاحى لمشكلة الصعلكة لينهيه بتعريفنا ببعض من شعرائها البارزين ممن

ترجم لحياته ، وتتبع حركتهم الفنية فى أسلوب قصصى لا يخلو من تشويق ورونق أداء .

فى دراسة الصعاليك يتراءى لنا منطق العالم الجاد الذى لا يتوانى فى جمع أدق التفاصيل التى يستكمل بها « رتوشه » البحثية ، بما يخدم فكرته مهما كانت جزئيتها ، فكانت استعانته بالعلوم المساعدة لا تقل فعالية عن غوصه فى أعماق مادته التخصصية التى استغرقته عبر تتبعه دواوين الشعراء ، أو توقفه عند مختارات الشعر ضمن مصادرنا القديمة .

كما تتراءى لنا صورة الشاعر الباحث الذى يدرك خفايا شعرائه ويجليها لنا بلغة متميزة تعكس جانبا من وعيه التراثى ، وتحكى بعضًا من جوانب فكره وإبداعه من خلال موروث طويل ممتد امتداد بواكير العصر الأول ، فهى لغة رشيقة تتسق مع رشاقة شعره ، ودقيقة تتوافق مع دقة منهجه .

فإن شئنا الدقة ولم نجد من شعر الصعاليك ما يحتاج إلى إعادة درس بقى علينا أن نتأمل أهم ملامحه عند صاحب الصعاليك ، ومن الطريف أن يكون هو نفسه صاحب ، « مناهج البحث الأدبى » ليبدو الأمر ميسورا وواضحا ، ذلك أن دارسًا ما فى أدبنا العربى ما نظنه إلا وقد قرأ كتاب الشعراء الصعاليك ، واستوعب معالم منهجه ، مما يجعل مقولاتنا - هنا - قريبة إلى ذهنه ، وربما اقتصرت على مجرد التذكير به ، وإن قصدنا ألا تصبح مجرد « تحصيل حاصل » بلغة المناطقة وبقدر ما نحاول الغوص وراء أبعاد المنهج وخصوصيته فى نقاط واضحة تجليها جدة البحث عن العوامل والأسباب والعلل ، وتفصيل الحوار حولها على المستويات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية ، ولنبدأ ذلك التدرج المنهجى والاستقصاء الذى لم يحد عنه مما أدخل بحثه فى دائرة من الصياغة العملية المحكمة فى مجملها وتفاصيلها على السواء ، فإن أراد تحديد معنى الصعلكة على مستوى التعريف جنح إلى استقراء أبعاد الدلالة العامة ، ثم انتقل إلى التخصيص بدائرة الاستعمال الأدبى، إلى أن يصل إلى مرماها فى حدود العصر الجاهلى بما ينسحب تحديدًا على الشعراء موضوع بحثه .

وإن جنح إلى تفسير ظاهرة (الصعلكة) توقف أولاً عند التفسير الجغرافى ثم الاجتماعى ثم الاقتصادى ، وفى كل منها يقف عند مباحثه الجزئية فى أناة وتؤدة بنفس العمق الذى لم يخطئه فى أى مكان من مراحل بحثه ، ففى تفسيره الجغرافى للظاهرة يكشف أهمية التضاد المكانى كظاهرة متخصصة تصله بالفكر الجغرافى، لينتقل منها إلى جزيرة العرب ، ثم يخلص إلى أثر التضاد فى نشأة الحركة ، ثم فى توجهات الحركة من خلال شعرائها .

وفى مساق التفسير الاجتماعى للظاهرة تستوقفه القبيلة وإيمانها بوحدتها وجنسها تمهيدا لوقفة خاصة عند موقف الصعاليك من المجتمع القبلى .

وفى تفسيره الاقتصادى يبدأ من العرب والتجارة ، إلى الطرق التجارية والأسواق ، إلى الصراعمالاقتصادى فى المدن والبادية ، وصولاً إلى مبتغاه حول أصداء هذا الواقع فى حركة الصعاليك .

ثم يوظف الباب الثانى حول شعر الصعاليك فيبدأ بديوانهم من خلال تحديد مصادره ومادته ، ثم يعمد إلى تصنيف موضوعاتهم الشعرية التى بدت جديدة ومغايرة للموضوعات التقليدية لدى شعراء القبائل ، فيطرحها من منظور دائرة الصعلكة عبر أحاديث المغامرات وشعر المراقب ، والتوعد والتهديد ، ووصف الأسلحة والحديث عن الرفاق ، وأحاديث الفرار وسرعة العدو ، والغزوات على الخيل ، وطرح الآراء الاجتماعية والاقتصادية ، وأحاديث التشرد . وفى خارج دائرة الصلعكة تستوقفه ظاهرتان : أولاهما بقايا رواسب القبلية فى شعرهم ، ثم المجموعة الإسلامية فى شعرهم .

ومن الطرح الموضوعى إلى الفنى يتعقب الباحث شعر الطائفة فى درس نقدى واع ومتأنٍّ ينتهى منه إلى نتائج محددة اتسم بها شعرهم بدءًا من المقطوعات إلى توافر الوحدة الموضوعية ، إلى التخلص من المقدمات الطللية ، وعدم الحرص على التصريع ، إلى التحلل من الشخصية القبلية ، إلى القصصية والواقعية ، إلى السرعة الفنية ، إلى تأمل الصنعة المتأنية التى يعقبها درس الخصائص اللغوية والظواهر العروضية .

ولا يكاد الباحث يختتم دراسته حتى يتوقف تطبيقًا عن شخصيتين متميزتين من خلال عروة والشنفرى باعتبار دورهما الفعال فى عالم الصعلكة وما بينهما من تشابه وتميز .

فعلى مستوى توزيع المنهج بهذه الصورة - يحق لنا أن نتساءل : هل بقى شىء فى عالم الصعاليك لم تتوقف عنده الدراسة ؟ فإن وُجد فما هو إذن ؟ وإن لم يوجد فما أحسبنا إلا واقفين عند تأمل طبيعة انطلاقة الباحث من رؤيته لجوهر البُنى الأساسية التى وجهت الشعر لديهم كموقف فنى من جانب آخر ، فهو اجتهاد الدارس إذن وقد استهل به حياته بحثا عما وراء الحقائق من ظواهر ، وما وراء الظواهر من أسباب وعلل ومعطيات ، وما قد تؤدى إليه من النتائج فى معترك الحياة الأدبية ، سواء أوقع هذا فى تحليل الأسر الفنية - كما حددها - أو فى موقفه من كل شاعر على حدة : ولا شك أن الصعاليك يدخلون لديه فى سياق الأسرة بالمعنى الفلسفى على مستوى الفكر ونمط الحياة ، ثم على المستوى الفنى فى طبيعة التمرد وصيغة الرفض ، وإعلان الثورة والعصيان الاجتماعى والفنى معًا.

ويبدو البحث عن فكرة الأسرة جزءا من المنهج لديه منذ أصَّل له فى بحثه حول أولية المدارس الفنية ابتداءً من تأمل عصر ما قبل التاريخ الأدبى ، والميل الصريح إلى ترشيح نظرية الرجز على طريقة الجاحظ أكثر من طريقة « بروكلمان » (١٦) .

ثم تصنيف المدارس عبر مراحل العصر الأدبى فيما بعد الأولية إلى شعراء الطبع وشعراء الصنعة ، وهو نفس النمط المحورى الذى شغله مع دراسة شعر الكوفة، وكذا سارت عليه دراسته حول شعر الحداثة العباسية فى كتاب (الشعر العباسى : نحو منهج جديد) .

من هنا يتكشف الخيط المنهجى الأول الذى أخذ به الباحث وصدر عنه فى تمكن ووعى واضحين ، هو منهج يصدر عن خط علمى يتواصل مع الظواهر ، ويؤصل لها من خلال التأكد من دور البيئة والعصر والجنس فى إنتاج شخصيات

الشعراء . وفى أساليبهم فى إبداع نتاجهم الفنى بما يقارب منهج « تين » و«برونتيير» حول الاعتداد بفكرة الأجناس الأدية وتأثير البيئات ، ولكنه يظل باحثا عن صيغة معقولة من صيغ التكامل حتى لا يتحول الفن إلى جفاف العلم وحدة لغته، وحتى لا ينتهى النقد إلى ضرب من التقنين الصارم الذى قد يفقد النص معالم الجمال ، وهو إنما يصدر عن عالم الجمال والصياغة الجمالية ، فحرص على اصطناع مزاوجة هادئة بين كتابة السيرة التاريخية للشاعر ، وبين تتبع السيرة الفنية لحركة الشعر لديه ، بحثا عن مستوى فكره ، وطبيعة معارفه ، وجذور إبداعه ومقومات ابتكاره ، وظواهر تفرده على المستوى الإبداعى فى سياق المدرسة التى ينتمى إليها من جانب ، ومن واقع تميزه الفردى الخاص من جانب آخر .

ويظل الجديد فى منهج الدكتور خليف - بحق - معلقا بدقة هذا المزج بين المنهجين ، ويبدو أن حقول دراسته المتعلقة بموروثنا القديم قد أسهمت فى ترشيح هذا التوجه الذى لم يشأ أن يُسَلم فى سياقه بإمكانية انقطاع المبدع عن تجاربه أو عالمه ، بقدر ما آمن به من تلمس صدق هذا المبدع فى تصوير تلك التجارب ، وكشف إيقاعات ذلك العالم الذى يتفاعل معه ، إلى جانب ظهور موروثاته الفكرية ولغته الفردية التى تحكى قصة تفرده وتمايزه بين أقرانه إن كان ثمة ضرورة لتحديد شىء من هذا التمايز ، ومن هنا كانت له نظرته العلمية المحددة قادرة على النفاذ إلى رصد وتفسير خط التطور الفنى للنصوص الشعرية ، ذلك أنه لم يغفل دراسة النص باعتباره بنية لغوية وصيغة جمالية ، بل لعله قصد - عن عمد - إلى إغفال انقطاع تلك البيئة والصياغة عن معطيات العصر ومقومات الحياة ومصادر الفكر والتجارب .

ومن هنا أيضا تحول البحث لديه إلى مجال رحب ، وإن شئنا التحديد فقد جاءت - بهذا الشكل - مواقف نقدية وتاريخية متميزة ، واضحة المعالم على مستوى المنهج والأسلوب والصياغة والنتائج بدءا فى ذلك من تشبثه بالتوقف عند الصلة بين المبدع وموطن إبداعه وظروف حياته بشكل توثيقى يجعل من النص مرآة تتعكس من

خلالها شخصية الشاعر ، وتتكشف همومه الذاتية والجماعية ، وتحكى قصة الحياة من حوله ، وعنده يصبح شعر الشاعر صورة من نفسيته وعصره ومجتمعه وحياته ، متجاوزًا بذلك المنهج النفسى الذى مال إليه أصحابه فى تحليل الدوافع النفسية فى عالم الشعراء من منظور العقدة (١٧) بقدر ما شغله البعد الاجتماعى الذى أسهم - بدوره - فى كشف جوانب الشخصية والمجتمع والفن جميعا على النحو الذى مال إليه فى درس الصعاليك ، ثم مال إلى تطبيقه فى دراسته لشخصية بشار (فى العصر العباسى) ، وكذا كان تفسيره لمراحل حياة البحترى بين شامية أولى ، وعراقية، ثم شامية ثانية ، وكذلك كان تحليله لمراحل حياة البارودى بين مرحلة الشباب إلى مرحلة الثورة إلى مرحلة الانهزام فى المنفى ومراجعة النفس (فى بحثه حول البارودى بين التراث والمعاصرة) .

ولا شك أنه حرص على تطبيق المنهج العلمى فى الدراسة بقدر حاجة أدبنا إليه ، إذ كانت لهذا المنهج جذوره العربية التى استشفها من قراءته لمصادرنا النقدية من خلال ابن سلام وابن قتيبة وابن رشيق وغيرهم ، وكذا كان ما استوحاه من خلاصة رؤى « تين » و « برونتير » فجمع فى صياغة المنهج بين موجب الرؤى العربية بصرف النظر عن قدمها والرؤى الغربية ، بصرف النظر عن حداثتها- جمعه بين النقد والتاريخ الأدبى . واستكمالا لشمولية الرؤية والوعى بمادة نقده ، والفهم الواضح لأبعاده مما ينأى به عن فكرة التلفيق بين المناهج ، وثمة بون بين منطق التلفيق الذى نأى بنفسه عنه ، وبين منطق التوفيق الذى مال إليه ووفق فيه إلى حد بعيد حين رآه ضرورة بحثية ، خاصة فى التعامل مع المادة التراثية التى يصعب اسكناه أعماقها دون وعى كامل بعالمها ، ودراية شاملة بتاريخها ، أو كشف واضح عن ملابسات حياة مجتمعها وعالم شعرائها . كما يتجلى ميله إلى المنهج الفنى للتحليل فى تعامله مع الشواهد الشعرية ، وكأنما كان يعنِّى نفسه مرة فى انتقائها ، ومرات أخرى فى تحليلها ، والعجيب أنه كان ينتقى أصعب تلك الشواهد وأكثرها عمقا وغرابة ، وكأنما أراد أن يضع أمام تلاميذه منهجًا آخر فى الكد الذهنى ، وضرورة إجهاد الناقد فى تحليل النص وفهمه وتفسيره ، دون أن يتوقف

عند مجرد التقويم أو إصدار الأحكام ، فبدا النقد لديه عملا شاقا وعسيرا ، ومهمة صعبة لا ينهض بأمانتها إلا من أجاد امتلاك أدواتها وتسلح بأسلحتها اللغوية والبلاغية ، ودعنا نتأمل تعليقه على قول الشنفرى فى لاميته :

أديم مطال الجوع حتى أميته   وأضرب عند الذكر صفحًا فأذهل
وأستف ترب الأرض كى لا يرى له   على من الطول امرؤ متطول(١٨)

ليقول : وإذا كان الجوع أقسى ما يصبه الفقر من سياط على جسد الفقير ، فإن هناك سياطًا أخرى لا تقل قسوة عن سياط الجوع، ولكنها سياط نفسية يصبها الفقر على نفس الفقير ، والحديث عن هذه السياط النفسية حديث يطول ، لأنها تختلف باختلاف النفسيات ووقع الفقر عليها » .

فإن وقف عند قول الشنفرى أيضا :

ولا عيب فى اليحموم غير هزاله   على أنه يوم الهياج سمين.
وكم من عظيم الخلق عبلٍ موثق   حواه وفيه بعد ذاك جنون .

قال معلقا على الشاهد : (١٩)

وطرافة الصورة تأتى من أن الشنفرى يضفى صفات التصعلك على جواده . فهو هزيل كصاحبه ، جنى عليهما الفقر والجوع ، ولكنه كصاحبه أيضا جرىء مقدام، كأنما يشعر كما يشعر صاحبه بأن الحق للقوة ، وأن الرزق فى الشجاعة ، وأن الجواد الخامل كالصعلوك الخامل ، وتأتى طرافة الصورة أيضا من أن الشنفرى يلون صورة جواده بألوان مغامرته هو ، فإذا جواده صورة منه ، كم حوى من خيل سمينة قوية موثقة ، كشأنه هو مع أفراد مجتمعه الأغنياء ، و هكذا يقدم لنا الشنفرى جواده على أنه « جوادٌ صعلوكٌ » .

ولا نبالغ – إذن – إذا قلنا أن من حسن حظ شواهدنا الشعرية الصعبة أن تقع ضمن دائرة اختياره لتكون موضوعًا لتحليله ، سواء ما وقع منها فى دائرة الصعلكة التى نحن بصددها هنا ، أو ما بدا أكثر منها صعوبة ووعورة وغموضًا على نحو ما

صنعه فى دراسته الفنية حول « ذى الرمة » الذى رآه الدكتور طه حسين صخرة الأدب العربى التى يصعب تحطيمها ، فإذا بالباحث يحمل معاوله ويستكمل أدواته المنهجية لينال من الصخرة ، فيكشف للقارئ ما خبأه الزمن وراءها من كنوز الفن ورونق الأداء مما ظل غائما من مدار السنين الطوال تحت ستار الغربة والوحشية .

وهكذا بدت شواهده الشعرية مجالات رحبة للكشف عن مزيد من حرصه على الغوص وراء الدلالات والمعانى والصور ، وربما ساعدته ملكته الشعرية على خصوصية هذا التناول الذى يبهر القارئ حين يستمتع بجمال الصياغة ، فيتوقف مندهشا أمام أدائه اللغوى وصياغاته التصويرية التى تشى بدقة صلته بالتراث ، وتعدد قراءاته العميقة التى استوحى فيها أسلوب الجاحظ ، أو أعجب منها بمنطق الدكتور طه حسين ، إلى جانب شاعريته المتدفقة - إبداعا - عبر ديوانه المعروف (نداء القمم) .

ودعنا فى هذا المسار نتأمل أول مقدمة بحثية كتبها فى حياته الأكاديمية وهو طالب ماجستير ليبرر أسباب انتقائه لشريحة الصعاليك موضوعًا لبحثه فيقول: [٢٠] .

« ويقف موضوع الصعاليك فى تاريخ الأدب العربى كتلك المراقف الشم الشامخة التى أطال فى الحديث عنها شعراؤهم ، والتى لم يكن أحد غيرهم يستطيع، أو حتى يجرؤ على الصعود إليها . يحوم حوله الباحثون ، ثم يتجنبون المغامرة باقتحامه ، كأنه منطقة خطرة من تلك المناطق التى كان الصعاليك يمارسون فيها نشاطهم الدامى الرهيب ، وكأنما كتب على هؤلاء الصعاليك الذين لم يلقوا من مجتمعهم عناية أو اهتمامًا فى حياتهم أن تظل اللعنة تلاحقهم طوال تلك القرون المتعاقبة بعدهم ، وكأنما كتب على هؤلاء المشردين فى آفاق الأرض أن يظلوا مشردين فى أعماق الكتب والأسفار » .

ثم نأتى إلى قوله فى نفس الصحيفة :

« وفى أذهان الناس عن الصعاليك صورة غامضة غير مشرقة ، تكسوها ظلال قاتمة تحجب كثيرا من معالمها وخطوطها ، وتغشيها سحب دُكن تخفى وراءها كثيرا من النور والضياء وينقصها كثير من الأضواء الكاشفة تجلو عنها ظلالها القاتمة ، وتبعد عنها سحبها الدكن حتى يتبين ما يحتجب خلفها من معالم وخطوط وأضواء » .

والذى لا يخفى فى هذا المسار أيضا أن الدكتور خليف لم يفصل - بشكل قاطع - بين شاعرية أسلوبه ومنهجية بحثه ، بقدر ما صنع منهما معا مزيجا طريفا محكما أو معزوفة لغوية متكاملة يشكل من خلالها أحكامه التى آثر صياغتها فى مثل هذه اللغة التصويرية العميقة التى جاءت خصبة دفاقة ، مما يوقفنا على ضرورة إصدار الحكم لصالحه من منطلق التسليم بجمال الأداء اللغوى والأسلوبى والتصويرى لديه بما يزيد المنهج ثراء وعمقا ورشاقة وروعة ، كما يزيده براعة وتمكنا وكشفا عن تميز صاحبه ، وتمكنه من امتلاك ناصية لغته ، مما يذكرنا علي الفور - كما قلنا - بأداء الجاحظ ورونق أسلوبه ، أو ميل الدكتور طه إلى الصدور عن هذا الأسلوب العربى الرائق الذى يستأثر بجمهوره من خلاله .

ويبدو أن مسلك المبدعين من الباحثين قد مال إلى هذا المنعطف المتميز حين حملوا عبء الجمع بين الحسنيين من واقع الإلمام بموارد الموروث وبين ما أهلته لهم ملكات الإبداع ، فأضافوا إلى النقد إبداعًا ، أو لنقل - بلا مبالغة - أحالوا الرؤى النقدية إلى مواقف إبداعية من خلال جمال التصوير وروعة التوصيل، والاعتناء بذوق المتلقى على طريقة زعماء مدرسة البديع العباسية ممن أفاضوا فى توظيف « اللون البديعى » فى خدمة تشكيل « الصورة الفنية »، فما عابهم شىء ما دامت قد وضحت الصورة ، وبانت معالمها على طريقة مسلم بن الوليد وأبى تمام والمتنبى وأبى فراس والشريف الرضى .

وتظل شاعرية أسلوب الباحث مؤشرا من مؤشرات حيوية أدائه ، والصدور عما ترسب فى لا وعيه من مواد التراث التى استوقفته زمنا طويلا كباحث ومبدع كشف عن جانب من ذوقه النقدى فى سياق اختياراته الشعرية ضمن كتاب الروائع من الأدب العربى منذ أشرف على جزئه الأول حول العصر الجاهلى (شعره ونثره) فسجل من خلاله منهجا واضحًا يحكى حيثيات الانتقاء ودوافع التوصيف والتقديم والبحث ، مما يذكرنا بما كان من خطى شعرائنا الكبار ممن استهواهم الشعر القديم على طريقة حماسة أبى تمام وحماسة البحترى ومختارات البارودى ، وإن شئنا استكمال الصورة فقد أراد أن يضيف من ثقافته وملكته ما زاد نقده رونقًا وعذوبة ، إلى جانب موضوعيته التى أملاها عليه درسه التاريخى العميق فى إطار المنهج العلمى الذى مال إليه وأخذ به فى معظم الأحايين وأغلب الدراسات .

هوامش البحث :

(١) يمكن مراجعة دراسات الباحث فى هذا الصدد وخاصة منها دراسته حول « حياة الشعر فى الكوفة حتى نهاية القرن الثانى الهجرى » ووكذا دراسته عن « ذى الرمة شاعر الحب والصحراء » ، ثم دراسته حول « الشعر الأموى : دراسته فى البيئات » و « الشعر العباسى : نحو منهج جديد » .

(٢) هناك دراسات أخرى ظهرت حول هؤلاء الشعراء اعتمادا على دراسة الدكتور خليف وأشار أصحابها بأمانة وواقعية إلى ما أفادوه منها سواء ما ظهر من كتب أو أبحاث على نحو ما طرح من دراسة الشعراء الصعاليك عند عبد الحليم حفنى ، أو الامتداد بدراستهم إلى عصر بنى أمية كما صنع حسين عطوان ، أو ما توقف عند دراسة القيم والمثل الأخلاقية التى أرسوها على المستوى الإيجابى على نحو ما عرضه عادل سليمان جمال وظافر الشهرى فى بحثيهما ضمن الكتاب التذكارى فى ذكرى يوسف خليف (مركز اللغة العربية بآداب القاهرة) .

(٣) وهنا يمكن مراجعة الادعاء السائد باعتبار حركة أبى نواس التجديدية حول المقدمة الطللية أولى حركات التجديد فى الأدب العربى (انظر أدونيس فى الثابت والمتحول ، وعلى شلش فى « أبو نواس بين التخطى والالتزام » فالحق أن حركة الصعاليك قد مثلت المنعطف الأول نحو الخروج إلى مناطق التجديد ، صحيح أنهم لم يشغلوا بالمقدمة الخمرية وإنما كانت مقدمات الفروسية عندهم بمثابة طرح متميز للغة التجديد فى نفس العصر .

(٤) ومن المعروف أن لعروة موقفًا أسريا خاصا يتعلق بعلاقته بأبيه وتفضيل أخيه عليه مما دفعه إلى الإنخراط فى عالم الصعلكة على عكس ما كان من أمر هجناء القبائل أو شذاذها أو خلعائها أو أغربة العرب ممن لا ينتمى إليهم عروة فى مساحة تيار التصعلك ذاته (ينظر دراسة الباحث حول مشكلة عروة فى المبحث الخاص بذلك فى نهاية الكتاب) .

(٥) ويجب أن ينأى عن عالم الصعلكة هذا ما نسب إلى امرئ القيس بن حجر من صعلكة إلا أن تكون صعلكه أمراء لا تنضوى تحت فكرة هذه الطائفة أو فنها ، فشتان بين مسلك (الملك الضليل) وقد آثر الهيام على وجهه فى جوف الصحراء مع رفاقه وفتياته وبين فقراء العصر الذين شقوا عصا الطاعة ، وانقسموا على الجماعة بحثا عن مقومات الحياة قهرًا .

أما أبيات امرئ القيس حول تشبهه بالذئب ضمن معلقته فهى موضع شك وشبهة انتحال ، وإن ثبتت نسبتها فما نحسبها تتجاوز حد اعتبارها مجرد صورة تشبيهية لا ترقى بالشاعر إلى حد الانتماء إلى طائفة الصعاليك فى الحدود الاصطلاحية المتعارف عليها .

(٦) ولكن صعلوكا صحيفة وجهه ... كضوء شهاب القابس المتنور
مطلا على أعدائه يزجرونه ... بساحتهم زجر المنيح المشهر
إذا بعدوا لا يأمنون اقترابه ... تشوف أهل الغائب المتنظر
فذلك إن يلق المنية يلقها ... حميدا وإن يستغن يومًا فأجدر

فى مقابل صورة الصعلوك الخامل التى يراه فيها عروة :

لحى الله صعلوكًا إذا جن ليله ... مضى فى المشاش آلفًا كل مجزر
يعد الغنى من نفسه كل ليلةٍ ... أصاب قراها من صديق ميسر
ينام عشاءً ثم يصبح طاويا ... يحث الحصى عن جنبه المتعفر
قليل التماس الزاد إلا لنفسه ... إذا هو أمسى كالعريش المجور
يعين نساء الحى ما يستعينَّه ... ويمسى طليحًا كالبعير المحسر

(٧) ويبدو شعر الصعاليك من هذه الزاوية أشبه بالشعر الحربى الذى عرفناه فى عصر صدر الإسلام ، سواء منه شعر المغازى الإسلامية أو شعر الفتوحات الإسلامية ، وما عرف به شعراؤه من منطق الارتجال وشيوع المقطوعات ، وبسبب منه اتهم بالضعف ، والحقيقة أنه بدا أكثر اتساقا مع إيقاع الحياة الحربية على غرار ما يكشفه لنا شعر الصعاليك فى هذه الصورة المبكرة .

(٨) وكثيرا ما مال إلى تصويرهم من هذا المنظور الجماعى العام داخل إطار الطائفة دون تحديد للزعامة فى واحد منهم ، وإن عرف عروة بتلك الزعامة أحيانا ، ولكن المائدة المستديرة تسهم فى توزيع البطولات بين الرفاق تجاوزًا لهذا الإطلاق من خلال صورة البطل الواحد .

(٩) انظر العناصر القصصية فى الشعر الجاهلى للباحثة ، ودراسة الأستاذ على النجدى ناصف بعنوان القصة فى الشعر الجاهلى .

(١٠) فمن المعروف أن مقدمات القصيدة الجاهلية قد شغلت بالمرأة كمحور أساس من محاورها سواء فى بكائيات الطلل أو الطيف أو الغزل أو الظعينة ، أو حتى فى خروجها للحرب على نحو ما صوره عمرو بن كلثوم ضمن معلقته :

على أثارنا بيض حسان نحاذر أن تفارق أو تهونا
أخذن على بعولتهن عهدًا إذ لاقوا فوارس معلمينا
ليستلبن أبدانًا وبيضًا وأسرى فى الحديد مقرنينا

(١١) انظر المفضلية رقم (١) فى ديوان المفضليات بتحقيق الأستاذين أحمد شاكر وعبد السلام هارون .

(١٢) ألا أم عمرو أجمعت فاستقلت .. وما ودعت جيرانها إذ تولت

انظر المفضلية رقم (٢٠) ص ١٠٨ من ديوان المفضليات .

(١٣) وكذا كان منهجه فى تصوير مفارقات الفقر والغنى على هذا المستوى الإنسانى العام الذى جسدته أمامه صور العلاقات الاجتماعية، فاندفع من ورائها إلى نظم أبياته المشهورة :

والأبيات وردت ضمن سياق هذا البحث بعد الإشارة إلى موضع هذا الهامش منه .

ذريني للغنى أسعى فإني رأيت الناس شرهم الفقير

(١٤) وموقف النسب إلى الأمهات هذا يرمى من ورائه إلى التحقير أو تجهيل نسب الآباء ، بل أصبح موضعا للتعبير أحيانا على نحو ما وجه إلى عنترة من أنه «ابن

السوداء » أو ابن زبيبة ، مما دفعه إلى البحث عن صيغة حربية ينفذ من ورائها إلى حماية شرف نسبه المتهم فيه ، والذى امتهن بسبب منه فقال فى هذا الصدد :

إنى امرؤ من خير عبس منصبًا شطرى ، وأحمى سائرى بالمنصل

(١٥) انظر دراسة حسين عطوان حول الصعاليك فى العصر الأموى ، وتأكيد الظاهرة من خلال تحول مالك بن الريب من صعلوك إلى مجاهد فى جيش المسلمين فى إقليم خراسان ، وما كان من رثائه لنفسه التى استعرضنا بعضًا من أبياتها فى ثنايا هذا البحث .

(١٦) ينظر فى ذلك كتاب « دراسات فى العصر الجاهلى » فى الفصل الخاص بالأولية ثم الفصل الخاص بما بعد الأولية .

(١٧) وقد كثرت الدراسات التى طبقت مناهج علم النفس على بعض من شعرائنا على نحو ما صنعه الأستاذ العقاد حول نرجسية أبى نواس فى كتابه، الحسن بن هانئ ، وكذا نرجسية عمر بن أبى ربيعة فى « شاعر الغزل » وفى تفسيره لنفسية ابن الرومى اعتمادًا على قراءة شعره « ابن الرومى : نفسيته من شعره» وهو المنهج الذى أخذ به الدكتور محمد النويهى فى «شخصية بشار» أيضا .

(١٨) الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى ص ٣١ .

(١٩) نفس المرجع والصفحة .

(٢٠) نفس المرجع ص ١٣ .

★ ★ ★

المصادر والمراجع

(أ) – ابن سلام : طبقات فحول الشعراء الجاهليين والإسلاميين (ت محمود شاكر ، دار المعارف ١٩٧٤) .

– ابن قتيبة : الشعر والشعراء (ت أحمد محمد شاكر) (دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٦) .

– أبو الفرج : الأغانى ، طبعة بيروت ١٩٧٨ .

– أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين (ت على البجاوى ومحمد أبى الفضل إبراهيم – دار إحياء الكتب العربية ١٩٥٢) .

– المرزبانى : الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء فى عدة أنواع من صناعة الشعر (ت على البجاوى نهضة مصر ١٩٦٥) .

– ياقوت : معجم الأدباء (إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب) ت أحمد فريد رفاعى (دار المأمون / القاهرة ١٩٣٨) .

(ب) – أحمد الحوفى : الحياة العربية من الشعر الجاهلى نهضة مصر ١٩٤٩ .

– أدونيس : الثابت والمتحول ، دار العودة – بيروت ١٩٧٤ .

– إليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، ترجمة محمد إبراهيم الشوشى ، بيروت ١٩٦١ .

– جواد على : المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام ، دار العلم ، النهضة بغداد ١٩٧٠) .

- زكى المحاسنى : شعر الحرب فى أدب العرب ، دار المعارف ١٩٦٤ .
- شوقى ضيف : الشعر الجاهلى ، دار المعارف ١٩٦٠ .
- محمد النويهى : الشعر الجاهلى ، منهج فى دراسته وتقويمه ، القاهرة .
- مصطفى شريف : الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة. المعارف ١٩٧٠ .
- نصرت عبد الرحمن : الصورة الفنية فى الشعر الجاهلى ، عمان ١٩٧٦ .
- نورى القيس : وحدة الموضوع فى القصيدة الجاهلية، دار الإرشاد بغداد ١٩٧٠ .
- يحيى الجبورى : الشعر الجاهلى وخصائصه الفنية، بغداد ١٩٧٠ .
- يوسف خليف : الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى ، دار المعارف ١٩٧٨ .
- يوسف خليف : ذو الرمة شاعر الحب والصحراء ، المعارف ١٩٧٧ .
- يوسف خليف : حياة الشعر فى الكوفة ، القاهرة ١٩٦٨ .
- يوسف اليوسف : مقالات فى الشعر الجاهلى دمشق ١٩٧٥ .

الفهرس

الموضوع | الصفحة

الموضوع	الصفحة

دار غـريب للطباعة
١٢ شارع نوبار (لاظوغلى) القاهرة
ص.ب (٥٨) الدواوين ت : ٧٩٤٢٠٧٩